

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPOSER L'IDENTITÉ CULTURELLE -----  
ÉTUDE SUR LE MUSÉE ET L'EXPOSITION EN FRANCE (1989-2014)

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR  
ÉLISE BROUILLET

JUIN 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

J'aimerais avant tout remercier ma directrice, Marie Fraser, pour avoir cru en mes intuitions dès notre première rencontre et m'avoir guidé avec patience et tact. Il convient également de remercier le département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal.

Je désire exprimer toute ma gratitude à mes parents qui m'ont laissé choisir la voie artistique, celle de la création et de la passion. À ma mère, pour m'avoir donné la force, la détermination et la persévérance dont j'ai besoin dans chacun de mes projets. À mon père, pour m'avoir transmis son goût pour l'histoire et la culture.

Finalement, un grand merci à Renaud, Julie, Jean-Louis, Metasebia, Anaëlle, Alexandra, Gabrielle, Nadim et Quentin pour leur soutien, leur écoute et leurs encouragements.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
« L'EFFET-MAGICIENS » :	
UN BILAN MUSÉOLOGIQUE EN FRANCE (1989-2014) .....	10
1.1 <i>Magiciens de la terre</i> (1989), une « exposition-seuil » .....	11
1.1.1 Les étapes d'un projet .....	11
1.1.2 L'ampleur de la fortune critique et ses enjeux .....	15
1.1.3 Des choix curatoriaux contestés (aspect muséologique) .....	18
1.1.4 1989, une année opportune (aspect économique, politique et idéologique) .....	24
1.1.5 L'Autre, un objet fictionnel (aspect anthropologique) .....	27
1.2 <i>Magiciens de la terre</i> : les retours .....	33
1.2.1 <i>Magiciens de la terre</i> : retour sur une exposition légendaire, un anniversaire commémoratif .....	33
1.2.2 <i>Magiciens de la terre</i> : reconsidered, une approche critique .....	44
1.3 Quel bilan muséologique pour la France ? .....	50
1.3.1 « L'effet-Magiciens » .....	50
1.3.2 L'acte de commémorer .....	53
1.3.3 Quel positionnement pour le retour ? .....	55
CHAPITRE II	
ANALYSES COMPARÉES .....	58
2.1 <i>Africa Remix. L'art contemporain d'un continent</i> (2005) ou la réouverture des débats .....	59
2.1.1 <i>Africa Remix. L'art contemporain d'un continent</i> .....	59

2.1.2	Une réception critique partagée .....	61
2.1.3	Exposer la création contemporaine africaine, un sujet délicat (aspect muséologique).....	62
2.1.4	Le poids de l'histoire (aspect économique, politique et idéologique) .....	77
2.1.5	Imaginaire et fictions (aspect anthropologique).....	79
2.2	<i>Intense Proximité</i> (2012), une approche cosmopolite et multiculturelle.....	83
2.2.1	<i>Intense Proximité</i> .....	83
2.2.2	Une réception critique positive ?.....	86
2.2.3	Traduire une nouvelle proximité (aspect muséologique).....	87
2.2.4	La Triennale de Paris (aspect économique, politique et idéologique) .....	98
2.2.5	Identité culturelle et altérité : frictions (aspect anthropologique).....	100
2.3	Trois paramètres pour exposer l'identité culturelle .....	102
2.3.1	Entre personnalité et parcours : le commissaire d'exposition à l'épreuve.....	102
2.3.2	L'ancrage théorique de l'exposition et la politisation du discours .....	107
2.3.3	La sélection des artistes comme témoin du multiculturalisme.....	110
CHAPITRE III		
L'EXPOSITION DE L'IDENTITÉ CULTURELLE :		
PROBLÉMATIQUES ET ENJEUX.....		
3.1	La nébuleuse postcoloniale .....	113
3.1.1	Le champ des études postcoloniales et le milieu intellectuel français .....	113
3.1.2	Décalage de retard.....	116
3.2	Le fait colonial : quelle place ? Quelle présence ?.....	120
3.2.1	La « fracture coloniale » .....	120

3.2.2	« Décoloniser sans s’auto-décoloniser » .....	124
3.3	Quels rôles pour le musée et l’exposition ? .....	128
3.3.1	Le musée comme agora et lieu de débat .....	128
3.3.2	L’exposition, un dispositif discursif et idéologique .....	134
3.3.3	Quelle réflexivité muséale en France ? .....	139
CONCLUSION .....		145
BIBLIOGRAPHIE .....		152

## RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse au positionnement et au rôle des musées et des expositions en France face à la question de l'identité culturelle dans un contexte mondialisé, postcolonial et multiculturel. Il s'agit d'examiner la manière dont la France présente l'identité culturelle dans ses institutions artistiques et culturelles à travers le dispositif discursif et idéologique qu'est l'exposition d'art contemporain.

L'analyse comparée de trois expositions — *Magiciens de la terre* (Centre Georges Pompidou, Halles de la Villette, Paris, 1989), *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent* (Centre Georges Pompidou, Paris, 2005) et *Intense Proximité* (Palais de Tokyo et lieux associés, Paris, 2012) — et de deux événements-anniversaire — *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire* (Centre Georges Pompidou, Paris, 2014) et *Magiciens de la terre : reconsidered* (Tate Modern, Londres, 2014) — a été privilégiée pour rendre compte de la complexité et de la singularité de la France face à cette problématique muséologique.

Notre recherche se décline en trois axes. L'analyse de *Magiciens* et des deux retours présentés en 2014 nous invite à faire un bilan de la situation muséologique de la France. Les décennies qui séparent cette exposition qualifiée de légendaire et ses *re-enactments* représentent une montée importante des discours critiques postcoloniaux en France. La première partie de ce mémoire vise donc à évaluer l'importance de *Magiciens* dans la muséologie française. Le deuxième chapitre, quant à lui, s'attarde sur *Africa Remix* et *Intense Proximité*, deux expositions qualifiées de « postcoloniales » par la critique d'art. Nous dégageons des paramètres qui participent à l'élaboration d'expositions appropriées au contexte mondialisé, postcolonial et multiculturel caractéristique du XXI<sup>e</sup> siècle. Dans un troisième et dernier chapitre, nous abordons la question du fait colonial. Quelle place a-t-il dans le champ muséologique et au sein des débats de société en France ? Comment le musée et l'exposition d'art contemporain traitent-ils de la réalité (post)coloniale et de l'identité culturelle et à quel point reflètent-ils la situation sociale et politique de la France ? Finalement, nous questionnons le rôle et l'engagement du musée au sein de la société.

Mots-clés : Exposition, Musée, Postcolonialisme et identité culturelle, *Magiciens de la terre*, *Africa Remix*, *Intense Proximité*

## INTRODUCTION

La question de l'identité culturelle est devenue centrale depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle en réaction notamment au processus de décolonisation, à l'émergence des *cultural studies* et des *postcolonial studies* dans le monde intellectuel anglo-saxon, dans les années 1960, puis des *subaltern studies* et du processus de mondialisation, dans les années 1980. Ces phénomènes ont non seulement transformé les frontières du système de l'art mais également la façon dont les musées abordent la création artistique. L'ouverture progressive des frontières et l'élargissement du monde de l'art par l'intégration de scènes artistiques dites « périphériques » ont aussi ouvert la voie à un plus grand relativisme culturel (McEvilley : 1992). Malgré l'ouverture du champ de l'art, déjà observée par le commissaire de l'exposition les *Magiciens de la terre* (Centre Pompidou, Halles de la Villette, Paris, 1989) Jean-Hubert Martin, les musées français ne semblent pas en mesure de représenter adéquatement l'identité culturelle dans un contexte multiculturel<sup>1</sup>. La réception critique de *Magiciens*, à la fin des années 1980 et au cours des décennies qui ont suivi, est à ce point marquante qu'elle pourrait être à l'origine d'un repositionnement des musées français. Or, la France semble avoir eu de la difficulté à assimiler les théories postcoloniales. En effet, un retard a été constaté dans l'intégration de ces théories au sein de la pensée intellectuelle française, et ce, malgré une genèse littéraire prometteuse introduite par des auteurs français au XX<sup>e</sup> siècle. Plusieurs hypothèses ont été avancées pour

---

<sup>1</sup> Le multiculturalisme ou pluriculturalisme désigne la coexistence de plusieurs cultures (ethniques, religieuses...) dans une même société, au sein d'un même pays. Dans son acception la plus courante, système axé sur le respect et la promotion de la diversité ethnique dans une société. Selon l'historien, sociologue, écrivain et professeur québécois Gérard Bouchard et le philosophe canadien Charles Taylor, le multiculturalisme peut conduire à l'idée que l'identité commune d'une société se définit exclusivement par référence à des principes politiques plutôt qu'à une culture, une ethnicité ou une histoire. Voir Anonyme. « Les définitions de l'interculturalisme et du multiculturalisme selon les commissaires Gérard Bouchard et Charles Taylor ». Récupéré le 12 novembre 2016 de <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/398055/bouchard-taylor-interculturali>



expliquer ce décalage : une mélancolie postcoloniale (Gilroy : 2005), un refus de décoloniser (Bancel : 2005), une fabrique de l'oubli (Hall : 2007) ou encore un « carnaval académique » (Bayart : 2010). Le constat d'un retard similaire concernant les expositions d'art contemporain (Allain Bonilla : 2016) nous incite à examiner le champ de la muséologie française pour analyser si un tel repositionnement s'est opéré ou non. Les musées français ont-ils pris acte des théories postcoloniales pour traiter de la question de l'identité culturelle ? Y a-t-il une véritable volonté d'intégrer les théories postcoloniales au discours sur l'art et de l'exposition ?

Le point de référence de notre étude est l'exposition *Magiciens de la terre*, qui s'est déroulée conjointement au Centre Georges Pompidou et à la Grande Halle de la Villette à Paris, en 1989. Qualifiée de « néocoloniale » à de multiples reprises par la critique (Enwezor : 2011, Altshuler : 2013, Steeds : 2013), elle n'en reste pas moins la première exposition à faire entrer les théories postcoloniales dans les champs de l'art et de la muséologie en France. *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire*, ensemble d'événements commémoratifs tenus en 2014 au Centre Georges Pompidou, délimite la temporalité de notre étude. Au cours de ces vingt-cinq ans, l'art contemporain s'est orienté vers l'exposition de diverses scènes artistiques et des manifestations artistiques internationales se sont multipliées à l'échelle mondiale (Moulin : 2000, Quemin : 2002, Ardenne : 2003, In-Young : 2008, Quiros et Imhoff : 2014). Certaines de ces expositions abordent la production d'une scène artistique plus spécifique, c'est le cas par exemple d'*Africa Remix. L'art contemporain d'un continent* (2005) au Centre Georges Pompidou ou d'*Imagine Brazil* (2014) au Musée d'art contemporain de Lyon ; d'autres rassemblent des artistes des cinq continents, comme *Partage d'exotismes* (2000) à la Halle Tony Garnier ou *Intense proximité* (2012) au Palais de Tokyo, qui nous intéresse plus particulièrement. Cette tendance a fait de l'identité culturelle un enjeu central pour les musées du XXI<sup>e</sup> siècle.

Qu'en est-il du musée en France lorsqu'il expose la production d'autres scènes artistiques ? La controverse entourant *Magiciens* a précisément ouvert un champ de réflexion sur le rôle politique et idéologique du musée et de l'exposition, révélant une crise dans le champ de la muséologie. Dans un tel contexte, quel rôle l'exposition joue-t-elle dans la représentation de l'identité culturelle ? En quoi révèle-t-elle la difficulté des institutions françaises à représenter l'identité culturelle et comment peut-elle permettre d'évaluer la transformation et le repositionnement des musées ? Cette problématique mérite d'être approfondie, car, comme toutes les nations aujourd'hui, la France se confronte à la diversité et elle ne semble pas avoir d'autres choix que de s'y ouvrir. C'est pourquoi il nous semble indispensable de proposer une première étude visant à interroger le rôle social et politique du musée et de l'exposition dans le contexte français.

Notre cadre théorique s'appuie avant tout sur l'analyse des catalogues d'exposition et de la réception critique de trois expositions : *Magiciens de la terre* (1989), *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent* (Centre Georges Pompidou, Paris, 2005) et *Intense Proximité* (Palais de Tokyo et lieux associés, Paris, 2012), et de deux *re-enactments*<sup>2</sup> : *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire* (Centre Georges Pompidou, Paris, 2014) et *Magiciens de la terre : reconsidered* (Tate Modern, Londres, 2014). Les enregistrements de colloques et les publications écrites de spécialistes et d'acteurs du monde de l'art constituent des sources privilégiées. Les analyses de Lucy Steeds, spécialiste de l'histoire et théories des expositions d'art contemporain et de l'historienne de l'art Maureen Murphy nous ont fourni des informations essentielles sur la controverse provoquée par *Magiciens*. Les travaux de

---

<sup>2</sup> Dans ce mémoire, nous utilisons indistinctement les termes « retour » et « *re-enactment* » ; étant donné que « le *re-enactment* consiste en la répétition performative ou la ré-création de situations et d'événements historiques connus ou moins connus de l'histoire ». Voir Caillet, Aline. (2013). « Le *re-enactment* : refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges*, 17, p. 66-73. Récupéré le 7 janvier 2016 de <https://marges.revues.org/153>

Marie-Laure Allain Bonilla, doctorante en histoire et critique des arts à l'Université Rennes 2, d'Elvan Zabunyan, historienne de l'art, professeur et critique d'art, de Marie-Claude Smout, universitaire française spécialisée en sciences politiques, ou encore du spécialiste de l'histoire coloniale et postcoloniale française Nicolas Bancel, servent de cadre à notre réflexion pour comprendre, entre autres, la difficulté d'assimilation des théories postcoloniales en France. Les recherches muséologiques de Jean Davallon, Jérôme Glicenstein ou encore André Desvallées, nous permettent de définir l'exposition d'art et de dégager ses enjeux majeurs, même si nous ne nous référons pas à ces modèles théoriques. Évidemment, les écrits des théoriciens des études postcoloniales, Stuart Hall, Achille Mbembe ou encore Homi Bhabha, constituent une base essentielle à notre étude. Nous avons également eu recours à des publications d'auteurs provenant des sciences humaines, sociales et politiques pour comprendre d'une façon plus large les problématiques qui traversent le champ de la muséologie de l'art contemporain. Raymonde Moulin, Saskia Sassen, Laurent Jean-Pierre, Gérard Namer et Alain Quemin notamment dans le domaine de la sociologie ; Cédric Vincent, Jean-Loup Amselle, Denis Chevallier, entre autres, en anthropologie et en ethnologie. Les publications d'intellectuels au croisement de plusieurs disciplines (géographie, géopolitique, philosophie, esthétique, etc.) et dont les recherches s'orientent vers les problématiques postcoloniales — tels que Yves Lacoste, Aliocha Imhoff, Kantuta Quiros, Thomas McEvelley — ont aussi alimenté notre étude.

Notre recherche a un double objectif. Nous voulons premièrement rendre compte d'un éventuel repositionnement des musées français sur le plan multiculturel après la crise provoquée par les *Magiciens de la terre*. Le nombre grandissant d'expositions consacrées à l'identité culturelle en France, comme ailleurs dans le monde, depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, permet-il à lui seul de justifier un repositionnement ? Notre recherche offre un état des lieux des réflexions sur l'identité culturelle au sein de la

muséologie française depuis 1989 à partir de l'analyse de trois expositions. Un grand nombre de publications traitent des études postcoloniales au sein de la pensée intellectuelle française cependant, rares sont celles qui traitent de l'intégration de ces théories aux discours curatoriaux et aucune n'évalue un éventuel repositionnement des musées et des politiques culturelles. Deuxièmement, notre étude propose une réflexion sur les rôles social, politique et idéologique du musée et de l'exposition dans la représentation des « nouvelles » scènes artistiques contemporaines en France.

Malgré le nombre important d'expositions liées de près ou de loin à notre projet, notre recherche prend appui sur l'analyse comparée de *Magiciens de la terre* (1989) — incluant *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire* (Centre Pompidou, 2014) et *Magiciens de la terre : reconsidered* (Tate Modern, 2014) —, d'*Africa Remix. L'art contemporain d'un continent* (2005) et d'*Intense proximité* (2012). Ces trois expositions collectives internationales qui se sont déroulées à Paris, dans des institutions culturelles subventionnées par l'État, ont rassemblé des artistes contemporains témoignant de la création artistique d'un ou plusieurs continents. *Magiciens*, considérée par la critique comme une « exposition-seuil », est, selon nous, révélatrice d'une crise dans le champ de la muséologie française et, plus largement, de l'histoire de l'art. L'analyse de son impressionnante réception critique le prouve et permet de mettre au jour les différents écueils — d'ordre muséologique, muséographique, anthropologique, politique, économique — de la mise en exposition de l'identité culturelle. *Africa Remix* fait ressortir les difficultés de la France à exposer les scènes artistiques étrangères tandis qu'*Intense proximité* propose une démarche qui traduit un certain changement dans l'approche muséologique française. Le choix d'inviter un commissaire nigérian, Okwui Enwezor, est à lui seul le signe d'une volonté de décentrement. Ce décentrement, comme nous le démontrons, vise non seulement la création artistique, mais aussi les acteurs du circuit de l'art. Notre étude, fondée principalement sur l'analyse comparée de ces cinq expositions, tend à

montrer que si une transformation de l'approche muséologique et curatoriale de l'identité culturelle s'est opérée au sein des institutions muséales françaises entre 1989 et 2014, celle-ci s'est effectuée avec un certain décalage par rapport aux théories postcoloniales. Pour se faire, nous examinerons les choix des principaux acteurs (commissaires, partenaires, mécènes, etc.), le(s) lieu(x) (institutions, ville et pays), les critères et la méthode de sélection des artistes, le discours du projet (le parti-pris, les objectifs, les ressources théoriques, historiques et critiques), le titre, le type de muséographie, l'acquisition des œuvres, la communication autour de l'événement (l'ensemble des publications) et les programmations connexes (colloques, tables rondes, programmes cinématographiques, etc.).

Pour vérifier cette hypothèse, ce mémoire se divise en trois chapitres. Le premier propose une analyse de *Magiciens* à travers son *re-enactment*, une série d'événements commémoratifs — comprenant une exposition documentaire, une université d'été, un colloque international et la publication d'un catalogue — proposée à l'occasion de son vingt-cinquième anniversaire, en 2014. En le confrontant avec la version « reconsidérée » proposée par la Tate Modern, nous nous demandons si ce retour peut être envisagé comme le signe d'un repositionnement des institutions muséales françaises face aux questions identitaire, nationale et postcoloniale. La fortune critique des *Magiciens* rend précisément compte des écueils et des échecs quant à la mise en exposition de l'identité culturelle et de la « peur » de la France et de ses institutions de faire face à son passé colonial. Que raconte *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire* ? Ce retour offre-t-il une solution aux débats et questionnements ouverts par *Magiciens* vingt-cinq ans plus tôt ? La forme commémorative est-elle efficace, suffisamment critique, pour répondre adéquatement aux réflexions muséologiques en France ? La forme choisie par la commissaire générale Annie Cohen-Solal met à disposition des publics les archives de l'exposition de 1989 et semble ainsi vouloir souligner son importance dans le champ de la

muséologie. Cependant, seul le colloque, dont le contenu relève de l'expertise des intervenants, semble encourager une remise en question des pratiques muséologiques et curatoriales actuelles. En effet, le colloque, qui a rassemblé des universitaires et professionnels du monde de l'art contemporain, entendait croiser les points de vue d'experts pour évaluer l'apport et la réception de *Magiciens* en 1989, mais aussi ses prolongements au regard de la situation mondiale actuelle. Le but étant de « réinterroger les questionnements soulevés par l'élargissement géographique et esthétique de l'art contemporain au-delà des frontières et des canons occidentaux »<sup>3</sup>. Le fait qu'une journée du colloque ait été consacrée à la question de la place des théories postcoloniales montre qu'elles sont abordées non pas *dans*, mais *en parallèle* de l'exposition. Au contraire, nous verrons que le retour de la Tate Modern propose une réflexion critique de l'exposition d'origine qui s'ancre justement dans ces théories.

Dans le deuxième chapitre, nous nous intéressons à la place du fait colonial dans le discours muséologique en France. Si les expositions d'art contemporain approchant l'identité culturelle se sont multipliées dans la veine des *Magiciens*, peu d'entre elles incluent les théories postcoloniales au sein de leur discours en France. Cette deuxième partie se concentre donc sur deux exemples précis et emblématiques qui font directement écho aux problématiques muséologiques soulevées par les *Magiciens* en 1989. La méthode de l'analyse comparée nous permet d'observer si un changement s'est opéré dans la résolution de ces problématiques. Par l'analyse de la réception critique d'*Africa Remix*, nous montrons qu'aborder l'identité culturelle grâce à la création contemporaine, à travers le prisme des théories postcoloniales, reste un sujet sensible en France. L'analyse comparée d'*Intense proximité* avec les

---

<sup>3</sup> Citation extraite du programme écrit du colloque international. Voir Centre George Pompidou. (2014, mars). Colloque international *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire*. Actes de colloque, Centre George Pompidou, Paris, 27 et 28 mars 2014. Récupéré le 30 octobre 2015 de

*Magiciens et ses re-enactments*, pour sa part, permet à la fois de faire état d'un certain nombre de paramètres qui participent à la production d'expositions postcoloniales et multiculturelles, et de renforcer notre impression quant à la responsabilité du commissaire. Nous montrons que la figure du commissaire en tant que concepteur d'exposition et producteur de discours joue un rôle primordial dans la portée de l'exposition par son expertise, sa renommée et sa place au sein du projet. Comment expliquer la quasi-absence de commentaires sur *Intense proximité* ? Cette carence résulte-t-elle d'une proposition efficace et satisfaisante, qui a été bien accueillie par la critique, car proposée par le commissaire d'art contemporain Okwui Enwezor reconnu pour intégrer les réalités postcoloniales à ses expositions ou bien témoigne-t-elle d'une indifférence de la critique face à la position postcoloniale ?

Le dernier chapitre aborde spécifiquement la question du positionnement de la France face au postcolonialisme et au multiculturalisme. À partir des analyses comparées d'expositions, nous essayons de comprendre en quoi le retard de la France dans le champ de la muséologie de l'art contemporain concernant l'identité (multi) culturelle et les réalités (post) coloniales prend racine dans un malaise plus grand, un malaise profondément ancré dans la société française. En effet, les réalités muséologiques et sociétales sont plus proches qu'il n'y paraît. La quasi-absence des théories postcoloniales et du fait colonial dans les discours d'exposition et dans l'orientation des institutions culturelles françaises traduit une même difficulté d'assimilation et de prise en considération de ces théories et du fait colonial, ainsi que de ses prolongements contemporains, dans la société française. Peut-on affirmer que l'assimilation des théories postcoloniales depuis 1989 témoigne d'une réorientation de la politique institutionnelle, voire nationale et étrangère, en/de la France ? Après avoir évalué la place des théories postcoloniales dans la société française et, plus spécifiquement, dans le champ de la muséologie, nous interrogeons le rôle du musée dans l'appréciation et la compréhension de l'identité culturelle. Ainsi, ce dernier

chapitre interroge le rôle politique et social des institutions culturelles, de l'exposition en tant que dispositif discursif et des partenaires qui interviennent de diverses manières et à différents niveaux/degrés au sein de la sphère culturelle. Finalement, nous choisissons d'ouvrir notre réflexion sur l'engagement du musée, car, si depuis les années 2000, des recherches sur le rôle du musée, la justice sociale et la mise en exposition des *difficult knowledges* (Black : 2005, Flemming : 2002, Lehrer et Milton : 2011, Sandell : 2002, Simon : 2011, Carter : 2012) se sont développées parallèlement aux études postcoloniales, les questions identitaires et postcoloniales restent trop peu traitées dans le champ de la muséologie française alors que l'art contemporain participe pleinement aux interrogations sociales actuelles et politiques actuelles. Le problème vient-il du milieu intellectuel et universitaire français toujours trop fermé aux ressources extérieures, comme l'affirmait Stuart Hall<sup>4</sup> ?

---

<sup>4</sup> Voir Alizart, Mark. (2005, 16 juin). *Entrevue avec Stuart Hall*. Récupéré le 15 août 2016 de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cozeq6/rbeyLq>



## CHAPITRE I

### « L'EFFET-MAGICIENS » :

#### UN BILAN MUSÉOLOGIQUE EN FRANCE (1989-2014)

Ce premier chapitre s'attache à circonscrire notre recherche en se concentrant sur l'exposition *Magiciens de la terre* (Centre Georges Pompidou, Halles de la Villette, Paris, 1989) et les événements proposés vingt-cinq ans après sa présentation : *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire* (Centre Georges Pompidou, Paris, 2014) et *Magiciens de la terre : reconsidered* (Tate Modern, Londres, 2014). Ces manifestations ont largement alimenté nos interrogations concernant le rôle du musée et la fonction de l'exposition, la place des différents acteurs et le discours curatorial. Elles nous ont poussés à questionner les enjeux et l'utilité d'un retour sur l'exposition.

Bien que *Magiciens de la terre* soit la première exposition à avoir soulevé la question de l'intégration des théories postcoloniales dans le champ de l'art contemporain et à avoir initié la réflexion sur l'exposition de l'identité culturelle, nous avons constaté que peu d'expositions conçues et/ou présentées en France ont intégré la « création étrangère » et ont abordé l'identité culturelle par le prisme des théories postcoloniales durant ces vingt-cinq années. Ainsi, ce premier chapitre vise à établir un bilan muséologique de l'art contemporain en France, entre 1989 et 2014, après l'observation d'un manque d'initiatives critiques sous la forme d'exposition d'art contemporain à la suite de *Magiciens* (Jean-Pierre : 2014, Allain Bonilla : 2016). Pour ce faire, nous nous concentrons, dans un premier temps, sur *Magiciens*. Il s'agit de mettre en lumière son importance et sa pertinence au regard des champs de la muséologie et de l'histoire de l'art. Nous étudions les enjeux qui émanent de sa

volumineuse réception critique afin de dégager les principaux paramètres qui ont fait de *Magiciens*, le témoin d'une crise du modèle muséologique en France. Dans un second temps, nous examinons *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire* et *Magiciens de la terre : reconsidered*. Grâce à leur confrontation, nous comprenons mieux les objectifs et nous pouvons ainsi questionner cette initiative et mettre en évidence un éventuel repositionnement du Centre Georges Pompidou après la présentation controversée des *Magiciens*.

Après avoir analysé ces trois cas, nous montrons que le retour conçu et présenté par le Centre Pompidou ne constitue ni une proposition postcoloniale franche ni une solution aux écueils et aux critiques auxquels ont fait face les concepteurs et réalisateurs de *Magiciens*. Le retour s'apparente à une commémoration, ce que son titre annonce déjà en insistant sur le caractère légendaire, et ne semble finalement pas correspondre à un positionnement engagé de la part du musée et de ses acteurs.

## 1.1 *Magiciens de la terre* (1989), une « exposition-seuil »

### 1.1.1 Les étapes d'un projet

L'exposition *Magiciens de la terre* a été conçue sous le commissariat général de Jean-Hubert Martin, avec Mark Francis pour commissaire délégué, et deux commissaires associés, Aline Luque et André Magnin<sup>5</sup>. Le projet s'est construit sur 5 ans, entre

---

<sup>5</sup> Né en 1952 à Paris, André Magnin est commissaire d'exposition indépendant. Il entreprend en 1986 ses recherches sur l'art dans les cultures non occidentales pour *Magiciens de la Terre*. De 1989 à 2009, il constitue et dirige The Pigozzi Collection (Genève), entièrement dédiée à l'art contemporain de l'Afrique Subsaharienne. En 2009, il fonde MAGNIN-A, dont la mission est de promouvoir l'art contemporain africain sur le marché international.

1984 et 1989. Il a d'abord été proposé pour la Documenta 8 de Kassel, en 1987, par Jean-Hubert Martin, qui avait été approché pour prendre la direction de la manifestation alors que des conflits avaient empêché la collaboration des commissaires Edy de Wilde et Harald Szeemann<sup>6</sup>. Le projet est refusé pour des raisons que nous ignorons et la direction de la Documenta revint à Manfred Schneckenburger<sup>7</sup>, qui avait déjà été le directeur artistique de la Documenta, en 1977. Le projet sur lequel Jean-Hubert Martin travaille depuis 1984 alors qu'il dirige la Kunsthalle de Berne, a ensuite été proposé comme thème pour la 14<sup>e</sup> Biennale de Paris par Claude Mollard, délégué aux Arts plastiques. La Biennale a été annulée à cause du déficit financier de l'édition précédente<sup>8</sup> mais le projet a toutefois fini par prendre forme, en passant sous la responsabilité du Musée national d'art moderne (MNAM)<sup>9</sup> de Paris au moment où Jean-Hubert Martin en est devenu le nouveau directeur<sup>10</sup>. Le soutien des partenaires et mécènes — Canal +, la Fondation Scaler, le Ministère de la Culture et de la Communication, le Centre national des arts plastiques et la Mission du Bicentenaire — a permis de financer le projet, dont le budget avoisinait les 7 000 000 francs<sup>11</sup>. *Magiciens* a finalement été présenté au Centre George Pompidou et à la Grande Halle de la Villette à Paris, du 18 mai au 14 août 1989, sous l'impulsion de François Barré, président de la Grande Halle de la Villette, et de Dominique Bozo, prédécesseur de Jean-Hubert Martin à la direction du MNAM.

---

<sup>6</sup> Voir Documenta 8. *Rétrospective*. Récupéré le 9 décembre 2016 de [https://www.documenta.de/fr/retrospective/documenta\\_8](https://www.documenta.de/fr/retrospective/documenta_8)

<sup>7</sup> Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global. Part 2: Magiciens de la Terre*. Londres : Afterall books, 304 p., p. 36.

<sup>8</sup> Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global. Op.cit.*, p. 37.

<sup>9</sup> Le Musée national d'art moderne, le Centre de création industrielle dédié au design, la reconstitution de l'atelier de Brancusi, l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM), la bibliothèque publique d'informations et la Bibliothèque Kandinsky consacrée à l'art du XX<sup>e</sup> siècle composent le Centre Georges Pompidou.

<sup>10</sup> Jean-Hubert Martin a pris la direction du Musée national d'art moderne (MNAM) du Centre Georges Pompidou en 1987. Citation extraite de Viau, René. (1989). « Les Magiciens de la terre. Vers un champ mondial d'investigation », *Parachute*, 55, p. 17-18., p. 17.

<sup>11</sup> 7 000 000 francs équivaut à 1 067 143 euros, soit 1 493 279 dollars canadiens.

L'exposition a accueilli relativement peu de visiteurs : environ 300 000 visiteurs<sup>12</sup> pour les deux sites cumulés.

Avec son équipe curatoriale, Jean-Hubert Martin a ambitionné l'élaboration d'une exposition d'art contemporain « véritablement internationale »<sup>13</sup> qui rassemblerait des artistes provenant des cinq continents, certains connus et d'autres inconnus du marché de l'art. Cette « première exposition à couvrir un champ mondial d'investigation »<sup>14</sup> a réuni cent artistes vivants<sup>15</sup> répartis entre les deux lieux : 63 artistes à la Grande Halle de la Villette et 37 au Centre Georges Pompidou. La sélection a regroupé 18 artistes provenant de 12 pays d'Afrique, 31 artistes de 15 pays européens, 20 artistes de 10 pays d'Asie, 23 artistes de 8 pays d'Amérique et 11 artistes issus de 3 pays d'Océanie. Les commissaires se sont réparti les zones géographiques<sup>16</sup>, ils ont visité des ateliers et ont rencontré les artistes selon une approche méthodologique s'apparentant à une enquête de terrain<sup>17</sup>. Un comité curatorial<sup>18</sup> et de nombreux correspondants et informateurs locaux (commissaires, critiques, directeurs de musées,

<sup>12</sup> Cohen-Solal, Annie. [s. d.]. « Revisiting *Magiciens de la terre* ». Récupéré le 27 novembre 2016 de <http://www.stedelijkstudies.com/journal/revisiting-magiciens-de-la-terre/>

<sup>13</sup> Voir Murphy Maureen. (2013). « Des *Magiciens de la terre*, à la globalisation du monde de l'art : retour sur une exposition historique ». *Critique d'art*, 41, p.2-4. Récupéré le 17 août 2015 de <http://critiquedart.revues.org/8307>

<sup>14</sup> Viau, René. (1989). « Les *Magiciens de la terre*. Op. cit., p. 17.

<sup>15</sup> Pour la sélection des artistes et leur répartition dans les lieux d'exposition. Voir *Magiciens de la terre. Les étapes du projet* (1989). [Dossier de presse]. Centre Georges Pompidou, Paris, p. 21-22 et p. 31-32. Récupéré le 7 janvier 2015 de <https://www.centrepompidou.fr/media/document/07/50/0750c1fe93c4a20e012db953cf8ce546/normal.pdf>

<sup>16</sup> Martin (Asie), Luque (Amérique latine), Magnin (Canada et Afrique), Francis (Pacifique) Voir Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global. Op. cit.*, p. 46.

<sup>17</sup> Viau, René. (1989). « Les *Magiciens de la terre* ». Op. cit., p. 17.

<sup>18</sup> Le comité incluait Carlo Severi (anthropologue), Bernhard Lüthi (artiste et commissaire), Frank-André Jammes (spécialiste des arts bruts, tantriques et tribaux de l'Inde contemporaine), Jan Debbaut (directeur du Van Abbe Museum d'Eindhoven aux Pays-Bas), Jean-Louis Maubant (directeur du Nouveau musée Lyon-Villeurbanne devenu l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne), Bernard Marcadé (critique d'art et organisateur d'exposition indépendant), Corneille Jest (chercheur au CNRS), Yves Véquaud, Jacques Soullou (docteur en philosophie) et François Lupu (anthropologue). Voir Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global. Op. cit.*, p. 47.

etc.) ont participé à la sélection des œuvres<sup>19</sup>. Les artistes sélectionnés n'étaient pas considérés comme les représentants de leur nation. L'exposition était envisagée comme un lieu de réunion d'individus créateurs « venant du monde entier, et travaillant tous pour la vie de l'esprit »<sup>20</sup>. Le choix de l'emplacement des œuvres, réalisées en grande majorité sur place et installées par les artistes, reste flou ; la muséographie n'ayant jamais fait l'objet d'analyses suffisamment poussées. Nous savons cependant que l'accrochage des œuvres a été établi « selon des relations de sens et non selon des rapprochements formels ou géographiques »<sup>21</sup>. Aussi, le parcours voulait, par la variété des espaces conçus, agir fortement sur le visiteur dans le but de lui faire sentir des différences de contexte.

L'exposition s'est accompagnée d'un colloque de deux jours et d'une table ronde ouverte au public. Les enregistrements ne sont pas consultables — cela ne nous permet pas de formuler un avis en l'intégrant dans notre analyse — mais le programme nous indique les thèmes abordés ainsi que les intervenants invités. Principalement issus du domaine de l'art et des sciences humaines et sociales, les intervenants sont, à l'instar des artistes, de diverses origines<sup>22</sup>. La première journée du colloque, articulée autour de l'artiste dans les sociétés et de la diversité des critères esthétiques, a rassemblé Guy Brett (Grande-Bretagne), Adriana Valdes (Chili), Rasheed Araeen (Pakistan), Maestre Didi (Brésil), Lucien Stephan (France), Jyotindra Jaïn (Inde), Francesco Pellizzi (Italie). L'anthropologue Carlo Severi qui

<sup>19</sup> Pour plus de détails voir Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global. Op. cit.*, p. 46-59.

<sup>20</sup> Voir *Magiciens de la terre. Les étapes du projet* (1989). [Dossier de presse]. Centre Georges Pompidou, Paris, p. 6. Récupéré le 7 janvier 2015 de <https://www.centrepompidou.fr/media/document/07/50/0750c1fe93c4a20e012db953cf8ce546/normal.pdf>

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Les pays sont indiqués à côté des noms sur le programme. Voir *Magiciens de la terre* (1989). [Programme du colloque et de la table-ronde de l'exposition]. Centre Georges Pompidou, Paris. Récupéré le 5 novembre 2015 de <https://www.centrepompidou.fr/media/document/d0/37/d03716d2175af854fffd14a6939b4809/normal.pdf>

ouvrait cette journée, accompagné de Jean-Hubert Martin, modérait aussi le débat. La seconde journée, intitulée « Altérité, identité et métissage - centres et périphéries », a réuni Robert Farris Thompson (États-Unis), Remo Guideri (Italie), Homi Bhabha et Gayatri Spivak (Inde), Jacques Soulillou (France), Fumio Nanjo (Japon) et Chérif Khaznadar (France), modérateur ayant ouvert cette seconde journée avec Jean-Hubert Martin. La table ronde, a réuni quant à elle, en plus de l'équipe curatoriale, Fei Da Wei (Chine), Chérif Khaznadar, Thierry De Duve (Belgique), Pierre Gaudibert et Yves Michaud (France) pour aborder la notion d'authenticité, le déplacement des artistes, la tradition et l'avant-garde, le clivage entre art urbain et rural ou encore la pureté de l'art versus le marché de l'art<sup>23</sup>.

### 1.1.2 L'ampleur de la fortune critique et ses enjeux

La colossale fortune critique de *Magiciens*, qui s'est constituée autant en France qu'à l'extérieur, constitue sa particularité et sa pertinence. Une centaine d'articles ont été publiés en France et environ cent-cinquante à l'international<sup>24</sup>. La bibliographie sélective, consultable sur le site du Centre Georges Pompidou<sup>25</sup>, donne un bon exemple de l'ampleur et de la richesse de la critique même si elle ne représente qu'une partie des publications sur l'exposition et n'englobe pas la totalité de la couverture médiatique. Bon nombre de spécialistes se sont prononcés sur l'exposition

<sup>23</sup> Énumération inscrite sur le programme. *Ibid.*

<sup>24</sup> Communication de Laurent Jean-Pierre. Centre George Pompidou. (2014, mars). Colloque international *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire*. Actes de colloque, Centre George Pompidou, Paris, 27 et 28 mars 2014. Récupéré le 30 octobre 2015 de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/rechercher.action>

<sup>25</sup> Voir Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global*. *Op. cit.*, p. 83.

<sup>25</sup> Voir *Magiciens de la terre* (1989). [Bibliographie sélective]. Centre Georges Pompidou, Paris. Récupéré le 5 novembre 2015 de <https://www.centrepompidou.fr/media/document/76/0c/760c5088545064300fd13242e9332ac0/normal.pdf>

dès sa présentation au public. Des intellectuels et critiques français (dont Daniel Soutif, Nicolas Bourriaud, Jacques Soulillou, Pierre Gaudibert, Yves Michaud) et étrangers (Rasheed Araeen, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, Achille Mbembe, etc.) ont participé à la constitution de la fortune critique de l'exposition et à la construction de sa réputation d'exposition « seuil »<sup>26</sup>, « pionnière » et « légendaire ». Dès son ouverture, plusieurs revues lui ont consacré un numéro spécial (*Les cahiers du Musée national d'art moderne*, *Artpress*, *Multitudes* en France et la revue britannique *Third Text*<sup>27</sup> a publié des traductions en anglais des textes du cahier du Musée national d'art moderne) en plus des nombreux articles de presse (*Le Monde*, *Libération*, *New York Times*, etc.) et de revues spécialisées (*Contemporanea*, *New art*, *Flash art international*, *Art press*, *Beaux-Art magazine*, *Art in America*, etc.)<sup>28</sup>. Certains artistes présentés ont également critiqué le projet de l'intérieur (Barbara Kruger, Daniel Buren, Rasheed Araeen et Hans Haacke)<sup>29</sup>.

Si la fortune critique de *Magiciens* est à ce point imposante, c'est parce que « les questions que l'exposition a soulevées irriguèrent de nouvelles disciplines intégrant la sociologie de l'art, les études muséales, l'histoire de la mondialisation et les études postcoloniales »<sup>30</sup>. Ainsi, on constate une pluridisciplinarité des spécialistes qui ont

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Third Text*. (1989, printemps). « Third World perspectives on contemporary art and culture ». *Third Text*, 6. Récupéré le 16 juillet 2016 de [https://monoskop.org/images/4/44/Third\\_Text\\_6\\_Magiciens\\_de\\_la\\_Terre\\_1989.pdf](https://monoskop.org/images/4/44/Third_Text_6_Magiciens_de_la_Terre_1989.pdf)

<sup>28</sup> Voir *Magiciens de la terre* (1989). [Bibliographie sélective]. *Op. cit.*

<sup>29</sup> Il est possible de lire les témoignages critiques des artistes sur le programme de *Magiciens de la terre : reconsidered*. *Magiciens de la terre : reconsidered* (2014). [Programme de l'événement]. Tate Modern, Londres. Récupéré le 19 décembre 2016 de [https://www.afterall.org/2014/04/08/Magiciens\\_Reconsidered\\_programme.pdf](https://www.afterall.org/2014/04/08/Magiciens_Reconsidered_programme.pdf)

<sup>30</sup> Cohen-Solal, Annie. (2014). « Une histoire de cartes, d'atlas et de planisphères », dans Centre Georges Pompidou, Paris. *Magiciens de la terre : 1989-2014 : Retour sur une exposition légendaire*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions Xavier Barral, Éditions du Centre Pompidou, 385 p., p. 345-353., p. 2.

pris part à la critique ; parmi eux, des théoriciens du postcolonialisme<sup>31</sup> comme Edward W. Said, Gayatri Spivak et Homi Bhabha (présents au colloque de 1989), Stuart Hall ou encore Arjun Appadurai — souvent nés dans les pays périphériques mais ayant reçu une formation dans les grands centres académiques internationaux au sein desquels ils ont appris à remettre en question les canons existants. Le discours postcolonial a été la principale arme critique à l'encontre des *Magiciens*. Malgré tout, de nombreux intellectuels ont été réceptifs à l'importance et aux enjeux d'une telle exposition. On a d'ailleurs remarqué l'affirmation d'une nouvelle génération d'intellectuels et de critiques (Nicolas Bourriaud, Okwui Enwezor, Olu Oguibe, etc.). Le fait que *Magiciens* ait soulevé des questions d'actualité non seulement artistiques et culturelles mais également géographiques, politiques et anthropologiques, directement liées au contexte de mondialisation qui émerge dans les années 1980, a prolongé sa réception critique jusqu'à aujourd'hui. Récemment, en 2013, une équipe anglo-saxonne a proposé une analyse très documentée de *Magiciens*<sup>32</sup> — ouvrage à l'origine du retour *Magiciens de la terre : reconsidered* à la Tate Modern, en 2014, sur lequel nous revenons plus tard. L'exposition a fini par être identifiée comme l'une des expositions marquantes du XX<sup>e</sup> siècle<sup>33</sup> et s'est imposée comme une exposition-seuil, ayant annoncé « l'avènement d'une nouvelle époque »<sup>34</sup>. En conséquence, le Centre Georges Pompidou lui a consacré un ensemble d'événements à l'occasion de ses vingt-cinq ans en 2014 — que nous analysons dans la seconde partie de ce chapitre.

<sup>31</sup> Théoriciens qui sont aussi des célébrités. Voir Araeen, Rasheed. (2000). « A new beginning : beyond postcolonial cultural theory and identity politics ». *Third Text*, 50, pp. 3-20, p. 11.

<sup>32</sup> Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global. Part 2: Magiciens de la Terre*. Londres : Afterall books, 304 p.

<sup>33</sup> Altshuler, Bruce. (2013). « Magiciens de la terre » dans Altshuler, Bruce et Phaidon Press. *Exhibitions that made: art history. Salon to biennial. Biennials and beyond*. New York, London : Phaidon, vol. 2, 412 p., p. 281-294.

<sup>34</sup> Cohen-Solal, Annie. (2014). « Une histoire de cartes, ... *Op. cit.*, p. 2.



En étudiant cette incroyable fortune critique, nous avons pu dégager plusieurs enjeux — muséologique et muséographique, économique, politique et idéologique et enfin anthropologique — qui nous permettent d'affirmer que *Magiciens* a déclenché une crise muséologique.

### 1.1.3 Des choix curatoriaux contestés (aspect muséologique)

La fortune critique permet d'aborder plusieurs des questions et des problématiques amenées par les *Magiciens* concernant les choix curatoriaux : acteurs, objectifs, orientation du discours, titre, méthode de sélection des artistes, accrochage ou encore acquisition des œuvres.

D'abord, le titre, qui constitue la désignation de l'exposition et qui peut s'apparenter à un condensé de son contenu, a largement été interrogé, soulevant des interrogations sur la genèse du projet et sa mise en forme. *Magiciens de la terre* introduit le concept de magie. Le projet de l'exposition, basé sur le rassemblement d'artistes inconnus de sphères géographiques dites « périphériques » et d'artistes « occidentaux » connus et pleinement insérés dans le circuit de l'art contemporain, veut questionner le concept occidental d'« art » et plus largement celui de création artistique. Jean-Hubert Martin revient sur le choix du terme « magiciens » dans plusieurs entrevues<sup>35</sup>. Le titre aurait été un moyen d'éviter le terme et le concept occidental d'« art ». Bien que cette explication soit soutenue, par le philosophe, écrivain et psychanalyste français Daniel

---

<sup>35</sup> Voir notamment Francblin, Catherine. (1989). « L'art des uns, la magie des autres », *Artpress*, 136, p. 33-38 et Buchloh, Benjamin H.. (1989). « The Whole Earth Show. An interview with Jean-Hubert Martin », *Art in America*, 7, 5, p. 150-213.

Sibony<sup>36</sup> ou par l'artiste Esther Malangu<sup>37</sup>, plusieurs critiques voient l'usage de ce terme d'un autre œil. Le titre de l'exposition renvoie à des pratiques chamaniques contemporaines faisant écho à la religion, et qui, par conséquent, se confrontent à l'exposition de l'art contemporain occidental plus mercantile<sup>38</sup>. Il a également été perçu comme une référence à l'ouvrage *Les damnés de la terre*<sup>39</sup> de Franz Fanon, psychiatre et essayiste français dont les recherches portaient sur les conséquences psychologiques de la colonisation sur le colonisé et le colon. Le titre marquerait une différence entre les pratiques artistiques occidentales et non occidentales ainsi qu'une distinction de leur système de valeurs respectif.

Les critères de sélection des artistes ont également été en proie à la critique, ouvrant la voie à une réflexion sur l'importance du rôle et du pouvoir du commissaire. L'ethnocentrisme et plus précisément l'eurocentrisme ont été dénoncés comme ayant présidé à la conception du projet et à la méthode sélective alors que la finalité de l'exposition était de contredire « l'idée communément admise qu'il n'y a de création en arts plastiques que dans le monde occidental ou fortement occidentalisé [qui serait dû] aux survivances de l'arrogance de notre culture »<sup>40</sup>. Cependant, l'équipe et les membres du comité curatorial<sup>41</sup> ainsi que les nombreux correspondants et informateurs locaux (commissaires, critiques, directeurs de musées, etc.) qui ont participé à la sélection des œuvres étaient constitués dans toutes leurs strates d'acteurs européens. La sélection des artistes, qui s'est opérée selon une méthode

<sup>36</sup> Sibony, Daniel. (1989). « Une technique de l'art ». *Artpress*, 136, p. 39.

<sup>37</sup> Voir son témoignage sur le programme de *Magiciens de la terre : reconsidered*. *Magiciens de la terre : reconsidered* (2014). [Programme de l'événement]. *Op. cit.*

<sup>38</sup> Lamoureux, Johanne. (2005). « From form to platform: the politics of representation and the representation of politics ». *Art journal*, 64, p. 64-73., p. 68.

<sup>39</sup> Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global*. *Op. cit.*, p. 36.

<sup>40</sup> Citation extraite de la préface du catalogue d'exposition *Magiciens de la terre* et reprise dans l'avant-propos du catalogue de 2014, *Magiciens de la terre 1989-2014 : Retour sur une exposition légendaire*.

<sup>41</sup> Voir description des membres p. 6 du mémoire.

d'enquête (visites d'ateliers et rencontres) — puisque les artistes non occidentaux étaient inconnus du système marchand —, a rappelé les débuts controversés de l'ethnologie. Le choix des acteurs occidentaux répondait à « toute sorte de sensations et à des appréciations souvent intuitives qui ont beaucoup à voir avec le flair »<sup>42</sup> mais surtout à leur jugement, occidental. Les critères de sélections, instaurés par l'équipe curatoriale, portaient essentiellement sur six points : 1) la radicalité des idées et de leurs conséquences ; 2) le primat du sens de l'aventure et le risque sur l'esthétique et la forme ; 3) l'originalité par rapport au contexte culturel historique ; 4) l'invention d'une nouvelle interprétation du réel ; 5) l'adéquation de l'homme et de l'œuvre ; 6) la valeur d'opposition et de résistance de l'artiste ou du groupe d'artistes à son environnement<sup>43</sup>. Ces critères, en usage dans l'art contemporain, auraient parfois été relativisés en fonction de situations particulières lorsqu'ils s'avéraient inadéquats<sup>44</sup> puisque deux groupes d'artistes étaient soumis à la sélection : « les artistes de nos centres artistes », et « les artistes qui n'appartiennent pas à ces centres mais à la périphérie »<sup>45</sup>. Puisque l'art contemporain en 1989, date de *Magiciens*, n'englobe que l'Europe, l'Amérique du Nord, « un peu d'Amérique du Sud et de Japon »<sup>46</sup>, ces critères étaient-ils pertinents ? Dans le cas des artistes non occidentaux, la sélection consistait à « vérifier l'authenticité de chaque cas »<sup>47</sup>, même si Jean-Hubert Martin insistait sur le fait que le propos n'était pas de « rechercher une sorte de pureté originelle ou même d'identité culturelle maintenue à l'abri d'une pollution occidentale »<sup>48</sup>, mais d'engager un dialogue avec l'autre. La composition de l'équipe curatoriale et des divers acteurs, le mode de sélection et les choix de commissariat, par l'exclusion ou l'inclusion, traduisent d'une certaine supériorité de l'Occident.

<sup>42</sup> Propos de Jean-Hubert. Viau, René. (1989). « Les Magiciens de la terre... *Op. cit.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Propos de Jean-Hubert Martin. Voir *Magiciens de la terre. Les étapes du projet* (1989). [Dossier de presse]. *Op. cit.*, p.3.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Francblin, Catherine. (1989). « L'art des uns, la magie des autres », *Op. cit.*, p.34.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*

Aussi, l'autorité du commissaire faisant d'un objet une œuvre d'art<sup>49</sup>, le fait de choisir des individus « hors des sentiers battus » de l'art contemporain n'était pas en faveur de l'écriture d'une « histoire à part égale », pour reprendre les termes de l'historien Romain Bertrand<sup>50</sup>. Au contraire, les mécanismes coloniaux et de hiérarchie culturelle sont encore bien vivants et nécessairement ancrés dans les institutions, en les personnes des commissaires<sup>51</sup>. D'ailleurs, c'est aussi les commissaires qui déterminent la forme de l'exposition.

Dans le cas précis de *Magiciens*, le choix de faire cohabiter des artistes connus et inconnus a été perçu comme un danger potentiel de hiérarchisation, malgré une volonté de dialogue revendiquée par les commissaires. L'exposition deviendrait un outil de comparaison, agissant implicitement<sup>52</sup>. La problématique ne proviendrait pas de l'emphase mise sur le « présent de la création religieuse ou populaire hors d'Occident » mais de la juxtaposition de ces productions avec celles d'artistes occidentaux. Regrouper des individus de partout, d'ici et d'ailleurs, et exposer leurs œuvres ensemble ne serait qu'une illusion de dialogue<sup>53</sup>. Ce rassemblement serait plus un moyen de raviver le dialogue avec soi-même que d'en engager un avec l'autre. Finalement, l'exposition serait un moyen de se ressourcer, de se retrouver grâce au miroir de l'*Autre*<sup>54</sup>, de retrouver une « altérité régénératrice »<sup>55</sup>. Les volontés d'unification globale des individus autour de la notion de « création artistique » et d'unification autour d'une « métaphysique » de l'esprit, tiendraient des courants de

---

<sup>49</sup> Exemple de l'urinoir de Marcel Duchamp utilisé par Maureen Murphy. Voir Murphy Maureen. (2013). « Des *Magiciens de la terre*, à la globalisation du monde de l'art ... *Op. cit.*, p.3.

<sup>50</sup> Citation de Romain Bertrand, directeur de recherches au CNRS à Paris. *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Sibony, Daniel. (1989). « Une technique de l'art ». *Op. cit.*, p. 39.

<sup>54</sup> Viau, René. (1989). « Les *Magiciens de la terre*. *Op. cit.*, p. 17-18.

<sup>55</sup> Expression extraite de Murphy Maureen. (2013). « Des *Magiciens de la terre*, à la globalisation du monde de l'art ... *Op. cit.*, p. 3.

pensée *hippie* ou *New Age*<sup>56</sup>. La comparaison que provoque une telle cohabitation engendrerait une hiérarchisation, car l'observateur (visiteur) perçoit une différence par rapport à son propre système de coordonnées, par conséquent il mesure<sup>57</sup>. En outre, l'exposition a été comparée à un cabinet de curiosité à cause de l'absence de distance critique et historique par rapport au regard porté par l'artiste sur les « sauvages ». Par ailleurs, l'aménagement spatial de la Villette rappelait non seulement le *white cube*, modèle d'exposition moderniste qui confirme le primat de l'Occident en matière d'art, mais également les musées d'ethnologie, par la conception de structures architecturales spécifiques ; la réplique d'un habitat Ndebele, support aux peintures d'Esther Malangu, est l'exemple le plus significatif<sup>58</sup>. Aussi, la muséographie ne suivait pas une logique narrative particulière mais répondait plutôt à la volonté de surprendre le public et les spécialistes grâce à du « jamais vu »<sup>59</sup>. Ainsi, l'exposition s'est vue comparée à un « safari muséologique »<sup>60</sup> et rapprochée des expositions coloniales internationales, modèle existant jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle dans les empires coloniaux comme la France. Finalement, cette cohabitation ne ressemblait-elle pas plus à un « rapt culturel »<sup>61</sup> — c'est-à-dire l'appropriation de la culture non occidentale par les Occidentaux qui reviendrait à restreindre la liberté des pays « périphériques » — qu'à un véritable dialogue ? Dans ce cas, la cohabitation aboutirait plus à une forme de néocolonialisme qu'à une démarche d'échange.

L'acquisition d'œuvres d'art semble également aller dans ce sens. Le Musée national d'art moderne n'aurait acquis que peu d'œuvres après l'exposition, et celles-ci auraient été finalement placées de manière permanente dans les collections ethnologiques du Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (MNAO), lorsque

<sup>56</sup> Citation extraite de Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global. Op. cit.*, p. 64.

<sup>57</sup> Soulillou, Jacques. (1989). « Observations sur l'observateur ». *Artpress*, 136, p. 44-46.

<sup>58</sup> Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global. Op. cit.*, p. 65.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Viau, René. (1989). « Les Magiciens de la terre. Op. cit. », p.17.

<sup>59</sup> Francblin, Catherine. (1989). « L'art des uns, la magie des autres », *Op. cit.*, p. 36.

Jean-Hubert Martin en prit la direction en 1994<sup>62</sup>. De plus, certaines œuvres acquises à des fins d'exposition avec le budget de l'exposition et d'autres qui n'avaient pas l'intention d'être conservées se seraient retrouvées dans une collection commencée par Canal +, le plus important mécène de l'exposition — les frais de retour n'ayant vraisemblablement pas été budgétisés<sup>63</sup>. Des informations dévoilées conjointement par Canal + et *Magiciens* ont annoncé que la moitié des sommes versées par la société irait à l'achat d'œuvres, mais on ne sait pas si elle a été versée dans l'exposition ou si elle était destinée au démarrage de la collection Canal +<sup>64</sup>. En fin de compte, André Rousselet, le président de Canal +, a sélectionné un nombre significatif d'œuvres pour cette collection impromptue dont 25 de Raja Babu Sharma, 9 d'Acharya Vyakul (Inde), des peintures du congolais Chéri Samba et du chinois Yang Jiechang, des sculptures de bois peintes de l'artiste malgache Efiainbello et du togolais Agbagli Kossi, une œuvre du suisse Daniel Spoerri et un triptyque de l'artiste pakistanais Rasheed Araeen. L'exposition a clairement ouvert une brèche dans un circuit d'art contemporain qui jusqu'alors excluait la création non occidentale. Cependant, la question de l'acquisition des œuvres semble montrer que le rapport des institutions françaises à la création contemporaine extra-occidentale est ancré dans une relation hiérarchique fixe. La France et ses institutions ne seraient-elles pas « frileuses » à l'idée de faire face à leur passé colonial ? Cela expliquerait pourquoi les œuvres non occidentales sont finalement retournées « à leurs origines coloniales »<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> Murphy Maureen. (2013). « Des *Magiciens de la terre*, à la globalisation du monde de l'art ... *Op. cit.*, p. 3.

<sup>61</sup> Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global. Op. cit.*, p. 85.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> Murphy Maureen. (2013). « Des *Magiciens de la terre*, à la globalisation du monde de l'art ... *Op. cit.*, p. 3.

#### 1.1.4 1989, une année opportune (aspect économique, politique et idéologique)

Dans le champ économique, politique et idéologique, la critique a surtout mis en relief le contexte national et international ayant entouré l'exposition.

D'abord, le budget de la Biennale — annulée et remplacée par *Magiciens* — a été réinjecté dans l'exposition, permettant ainsi d'accroître considérablement la visibilité de *Magiciens*. D'autre part, le soutien financier a été particulièrement important, grâce au contexte entourant l'année 1989<sup>66</sup>. Effectivement, la commémoration du bicentenaire de la Révolution française (1789-1989) et l'avènement de Paris comme capitale européenne de la culture<sup>67</sup> ont permis d'augmenter considérablement le soutien financier à l'exposition et lui ont offert une visibilité sur le plan national, mais aussi européen et international. Selon Jean-Hubert Martin, « le projet n'a pu se réaliser que dans une indépendance totale par rapport aux circuits politiques officiels, nationaux et internationaux. C'est-à-dire une indépendance financière »<sup>68</sup>. Au contraire, le projet a reçu en grande partie l'aide du gouvernement français. Jack Lang, alors ministre de la Culture, a doublé le budget réservé à la culture en 1982<sup>69</sup>, le gouvernement s'étant orienté vers un soutien plus important aux artistes. L'insistance de Jean-Hubert Martin sur la figure de l'artiste comme individu et être créatif aurait-elle été un moyen afin d'obtenir davantage de fonds ? En tout cas, le projet *Magiciens de la terre*, né en 1984 dans la foulée de cette augmentation du rôle de l'État dans le financement des arts, a obtenu le soutien financier du ministère français de la

<sup>66</sup> Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global. Op. cit.*, p. 42-43.

<sup>67</sup> L'attribution de ce titre a été lancée le 13 juin 1985 par le Conseil des ministres de l'Union européenne sur l'initiative de la ministre grecque de la culture Melina Mercouri et du ministre de la culture français, Jack Lang, dans le but de rapprocher les citoyens de l'Union européenne.

<sup>68</sup> Viau, René. (1989). « Les *Magiciens de la terre*. Op. cit., p. 17-18.

<sup>69</sup> Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global. Op. cit.*, p. 85.

Culture<sup>70</sup> mais également du Département des arts visuels dirigé par Claude Mollard, ancien directeur administratif, directeur financier et secrétaire général du Centre Georges Pompidou. Y a-t-il un lien entre le soutien du Département d'arts visuels dirigé par Claude Mollard et le fait qu'il ait proposé *Magiciens* comme thème pour la Biennale de Paris deux ans avant sa présentation ?

L'argent perçu grâce à ce contexte de célébration — bicentenaire de la Révolution française et Paris, capitale européenne de la culture — intègre pleinement l'exposition dans l'idéologie française : une nation qui se « présente elle-même comme l'inventeur des universels Droits de l'Homme »<sup>71</sup>. D'ailleurs, la commémoration du bicentenaire de la Révolution française a décuplé la visibilité de la France comme étant le pays des Droits de l'Homme<sup>72</sup>. L'approche fraternelle a été ajoutée et amplifiée dans les révisions des textes et les déclarations sur l'exposition<sup>73</sup>. En plus d'obtenir le soutien financier du gouvernement, Canal + est devenu *sponsor* de l'exposition en 1987 et a permis à la fois de soutenir les dépenses du projet et de lui offrir une visibilité médiatique. Dans ce contexte, comment interpréter le soutien de Canal + ? La Fondation Scaler<sup>74</sup>, la mission du bicentenaire ainsi que le British Council et le Centre Culturel canadien ont contribué aussi au projet. Au final, le budget total de *Magiciens*, équivalent à celui d'une exposition universelle, a dépassé les 7 000 000 francs. 1 950 000 francs<sup>75</sup> ont été dépensés par le Centre Georges Pompidou et 5 365 000 francs<sup>76</sup> ont été dédiés au site de la Villette, car ses espaces

<sup>70</sup> Jack Lang occupera le poste de Ministre de la Culture de 1981 à 1993.

<sup>71</sup> Konaté, Yacouba. (2007). « *Magiciens de la Terre : The Strange African Destiny of a Global Exhibition* », dans Dufrene, Bernadette. *Centre Pompidou : Trente Ans d'histoire*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 661 p., p. 559-563.

<sup>72</sup> Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global. Op. cit.*, p. 85.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> La fondation Scaler a financé le projet à hauteur de 600 000 francs (91 469 euros, soit 127 500 dollars canadiens). Voir Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global. Op. cit.*, p. 41.

<sup>75</sup> 1 950 000 francs équivaut à 297 275 euros soit 416 460 dollars canadiens

<sup>76</sup> 5 365 000 francs équivaut à 817 889 euros soit 1 145 629 dollars canadiens.



devaient être aménagés pour les besoins de l'exposition<sup>77</sup>. Ce montant donne une bonne idée de la valeur et de l'ampleur du projet ainsi que de l'implication des acteurs pour sa réalisation. La question de l'implication du gouvernement émerge de l'analyse de la réception critique. Il serait intéressant d'aborder plus en profondeur ces enjeux pour comprendre l'éventuel impact sur le musée et l'exposition.

Le fait que l'exposition se soit tenue dans deux lieux symboliques de la capitale — le Centre George Pompidou et les Halles de la Villette — interpelle. Le Centre Georges Pompidou, anciennement le Musée national d'art moderne, montrait la place et la grandeur de Paris et plus largement de la France dans le circuit de l'art tandis que les Halles de la Villette rappellent l'impérialisme. En effet, avant d'être utilisées à des fins culturelles, les Halles de la Villette étaient un marché et un abattoir à l'époque napoléonienne<sup>78</sup>. Ainsi, utiliser deux lieux représentatifs de sa puissance permettait à la France de réaffirmer sa place — et celle de sa capitale — dans le champ de l'art contemporain. La France revenait alors dans la compétition face aux États-Unis et leur montrait qu'après avoir été capitale de l'art moderne, Paris est « leader » dans le domaine de la mise en exposition de l'art contemporain à l'échelle globale<sup>79</sup>. Dans le contexte international, la déclaration de Jack Lang à la conférence des Nations unies à Mexico en 1982<sup>80</sup> sur l'identité et la différence mais aussi sur l'héritage culturel semble avoir poussé la France à promouvoir son héritage culturel. L'exposition *Magiciens* pourrait bien en être un témoin. Finalement, ce contexte n'aurait-il pas provoqué un recentrement de la France sur elle-même, au point qu'elle oublie d'intégrer les réflexions identitaires portées par les *cultural studies*, les *postcolonial*

---

<sup>77</sup> Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global*. Op. cit., p. 64.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>80</sup> Unesco. (1982). *Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles, Conférence mondiale sur les politiques culturelles Mexico City, 26 juillet - 6 août 1982*. Récupéré le 6 novembre 2016 de [http://portal.unesco.org/culture/fr/files/12762/11295422481mexico\\_fr.pdf/mexico\\_fr.pdf](http://portal.unesco.org/culture/fr/files/12762/11295422481mexico_fr.pdf/mexico_fr.pdf)

*studies* et les *subaltern studies*, devenues centrales à partir des années 1960 en Angleterre puis aux États-Unis ?

#### 1.1.5 L'Autre, un objet fictionnel (aspect anthropologique)

Il convient de revenir sur l'exposition *Primitivism : Affinity of the Tribal and the Modern*, présentée au Museum of Modern Art de New York, en 1984<sup>81</sup>. Conçue par le conservateur du MoMA William Rubin — assisté par Kirk Varnedoe de l'Institute of Fine Arts de New York —, *Primitivism* proposait de montrer l'influence des objets d'art primitifs dans la culture visuelle des artistes modernes. L'exposition, qui rapprochait le « tribal » du moderne, a été critiquée pour avoir adopté une posture formaliste et moderniste de l'exposition qui montrait une fois de plus le génie et l'universalisme du modernisme artistique, à partir d'un regard occidental ethnocentré<sup>82</sup>. Selon Jean-Hubert Martin, *Primitivism* ne constituait pas une proposition satisfaisante concernant l'art contemporain<sup>83</sup>. *Magiciens* a donc été conçue comme une réponse à *Primitivism*<sup>84</sup>. Cependant, les choix opérés par l'équipe de commissaires ont finalement placé *Magiciens* dans «un rapport de complémentarité avec l'exposition *Primitivism*, sans en remettre fondamentalement en cause les principes»<sup>85</sup>. D'ailleurs, nous avons vu que le concept de cohabitation

<sup>81</sup> Voir Centre Georges Pompidou, Paris. *Magiciens de la terre*. Récupéré le 6 août 2016 de <http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cTEXnL/m9jyy>

<sup>82</sup> Voir McEvelley, Thomas. (1992). « Docteur, avocat, chef indien », dans McEvelley, Thomas. *L'identité culturelle en crise. Art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 152 p., p. 21-47.

<sup>83</sup> Cohen-Solal, Annie. (2014). « Une histoire de cartes, d'atlas et de planisphères », *Op. cit.*

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> Citation extraite de Murphy Maureen. (2013). « Des *Magiciens de la terre*, à la globalisation du monde de l'art ... *Op. cit.*, p.3.

constitutif de la mise en exposition (ou de la muséographie) a été vivement critiqué, car réactivant le couple « moderne/primitif ».

Cette réactivation nous permet à présent d'aborder la critique sous son aspect anthropologique. La principale critique, celle de l'ethnocentrisme et plus particulièrement de l'eurocentrisme, touche finalement le projet dans son ensemble puisqu'elle ouvre un questionnement sur l'*Autre* et l'exotisme, la magie et la religion, la définition des frontières et des identités culturelles, la définition de l'art, la question du goût et du jugement esthétique. Rappelons que ces critiques avaient aussi été formulées à l'égard du lieu d'exposition (Halles de la Villette, Centre Georges Pompidou, Paris, France), des acteurs ayant participé au projet, essentiellement des commissaires européens, et finalement des choix curatoriaux (critères et méthode de sélection des artistes) et muséographiques (cohabitation).

L'exposition laisse entendre que la périphérie n'aurait pas encore écrit sa version de la modernité et qu'elle serait toujours « en retard » dans l'Histoire car la définition de l'art s'écrit encore selon l'histoire et la vision européenne »<sup>86</sup>. D'ailleurs, la méthodologie d'enquête de terrain et le format « journaux de voyage »<sup>87</sup> rappellent les débuts contestés de l'anthropologie et de l'ethnologie ; on pense notamment à la mission Dakar-Djibouti de Marcel Griaule, réalisée entre 1931 et 1933, déclarée colonialiste et dénoncée pour le pillage des ressources culturelles de pays africains au profit de musées d'ethnologie français. Le fait qu'une équipe presque entièrement composée d'européens regroupe des artistes occidentaux et non occidentaux, en

---

<sup>86</sup> Voir la citation du poète et écrivain mexicain Octavo Paz. Gaudibert, Pierre. (1989). « La planète toute entière, enfin... », dans Musée national d'art moderne, Paris ; Établissement public du parc et de la Grande halle de la Villette, Paris. *Magiciens de la Terre*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 271 p., p.18-19.

<sup>87</sup> Martin, Jean-Hubert. (2012). « Journaux de voyage » dans Martin, Jean-Hubert. *L'art au large*. Paris : Éditions Flammarion, 477 p., p. 61-159.

France, selon une approche visuelle et une démarche de cohabitation — qui, nous avons vu, se révèle être plutôt comparatiste — ne revient-il pas à se nourrir de la « magie » apportée par la périphérie ? Puisqu'il existe une dissymétrie entre les systèmes de valeurs du centre et de ses périphéries — l'art étant la religion en vigueur dans le monde contemporain occidental<sup>88</sup> —, *Magiciens* constitue un « troc à l'aveugle »<sup>89</sup>. Les artistes venus de la périphérie apportent avec eux la « magie », en échange le centre leur donne une valeur monétaire et symbolique. L'invitation des artistes non occidentaux à participer à l'exposition répondrait de l'existence d'un système économique « dominé par le fait colonial », et dont la « machine muséale » prend soin de convertir en spectacle ce que la culture indigène perd au troc — c'est-à-dire sa liberté d'expression —, « exhibant la dépouille sanglante des rites et des traditions en voie d'extinction... »<sup>90</sup>. *Magiciens* aurait donc ravivé un rapport entre occidentaux et « primitifs » qui perpétue une forme de colonialisme par une dominance préétablie.

*Magiciens* serait une exposition basée sur le concept du miroir<sup>91</sup>, définissant le soi par rapport à l'« Autre »<sup>92</sup>, « altérité régénératrice »<sup>93</sup>. La fixation des critères de l'exposition, que le marché de l'art a perpétuée, a provoqué la cristallisation de l'identité et des rapports hiérarchiques, même implicites, entre les cultures. Ainsi, un canon de l'art contemporain extra-occidental s'est ancré dans les mondes par la diffusion. Aussi, *Magiciens* fait ressortir l'exotisme dans le travail de Jean-Hubert

<sup>88</sup> Propos de Jean-Hubert Martin. Voir Francblin, Catherine. (1989). « L'art des uns, la magie des autres », *Op. cit.*, p. 35.

<sup>89</sup> Soullou, Jacques. (1989). « Observations sur l'observateur », *Op. cit.*, p. 44.

<sup>90</sup> Citations extraites de Bourriaud, Nicolas. (1989). « Les magiciens de Babel », *Artpress*, 136, p. 40-43., p. 40.

<sup>91</sup> Ellenberger, Michel. (1989). « Voyage au-delà des étiquettes », *Artpress*, 136, p. 50-51, p. 51.

<sup>92</sup> Sibony, Daniel. (1989). « Une technique de l'art », *Op. cit.*, p. 39.

<sup>93</sup> Murphy Maureen. (2013). « Des *Magiciens de la terre*, à la globalisation du monde de l'art ... *Op. cit.*, p. 2.

Martin<sup>94</sup>. D'ailleurs, son intérêt pour les cabinets de curiosité s'illustre avec *Partage d'exotismes* (biennale de Lyon, 2000) et *Curios et mirabilia* (Château d'Orion, 1993).

Aussi, Jean-Hubert Martin resterait :

Fondamentalement confiant en son autorité géo-culturelle pour juger l'aura et pour déterminer ce qui constitue l'art contemporain, déplorant que le goût de son équipe (européenne) n'était pas nécessairement partagé ailleurs, sans réfléchir sur le fait que cette validité pourrait être remise en question.<sup>95</sup>

Cette affirmation laisserait entendre une crise de confiance en l'Europe éclairée et dans une application rationaliste des solutions scientifiques et industrielles envers les problématiques sociales de l'Occident. On peut se demander si cet intérêt pour la création métaphysique et le spirituel vient de cette « évidence » curatoriale. La magie et la religion semblent avoir été associées au concept d'« art », mais s'agit-il des mêmes fonctions ? Pour Michel Ellenberger<sup>96</sup>, les artistes ont transformé les pratiques pour s'adapter au contexte, probablement par la séparation des fonctions esthétiques et religieuses des « œuvres ». Malgré tout, *Magiciens* pose la question des catégories : l'art religieux, même contemporain, est-il exposable ?

L'analyse de la réception critique de *Magiciens* permet de rendre compte des difficultés et des écueils que représente la mise en exposition de l'identité culturelle. L'ensemble des choix curatoriaux a fait de *Magiciens* une exposition controversée, qualifiée de « néocoloniale » à plusieurs reprises. Jean-Hubert Martin affirmait avec

---

<sup>94</sup> Murphy Maureen. (2013). « Des *Magiciens de la terre*, à la globalisation du monde de l'art ... *Op. cit.*, p.3.

<sup>95</sup> Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global. Op. cit.*, p. 33.

<sup>96</sup> Ellenberger, Michel. (1989). « Voyage au-delà des étiquettes », *Op. cit.*, p. 50.

conviction qu'il existe un blocage des connaissances en arts visuels par rapport aux autres disciplines (littérature, cinéma, etc.)<sup>97</sup> et c'est pourquoi il aurait choisi de favoriser une approche visuelle pour son exposition qui, pourtant, tend à évacuer un éventuel engagement politique. Finalement, la volonté de produire une première véritable exposition internationale en art contemporain, l'approche visuelle, l'équipe curatoriale et les acteurs majoritairement européens, la méthode d'enquête, les critères de sélection flous, l'accrochage, le contexte historique et sa symbolique (année, lieux), l'importance du soutien financier ont fait de *Magiciens* un foyer de controverses. La non politisation du discours et de la démarche, malgré l'intervention d'auteurs et d'intellectuels axés sur les recherches postcoloniales, a exposé le projet à la critique. D'autant plus qu'une bibliographie importante sur la question de l'identité culturelle, développée à partir des années 1960 par les *cultural studies*, les *postcolonial studies* ou encore les *subaltern studies* aurait pu être exploitée ou développée à travers ce projet. Les interventions (écrites ou orales) de théoriciens du postcolonialisme tels que Spivak, Bhabha ou Hall, véritables célébrités<sup>98</sup>, auraient-elles suffi à légitimer le projet sans avoir eu à l'ancrer véritablement dans un appareil théorique critique ? Leur inclusion semble avoir été « du lesté ajouté tardivement au projet »<sup>99</sup>, peut-être même une stratégie pour échapper à la critique de l'ethnocentrisme<sup>100</sup>. En tout cas, leurs points de vue et leurs critiques<sup>101</sup> sur le projet n'ont pas fait l'objet de suivi par l'équipe curatoriale, ni au sein de l'art contemporain français. Une réflexion sur les tenants et aboutissants d'une exposition projetant de rassembler des artistes du centre et des périphéries du circuit de l'art contemporain

<sup>97</sup> Voir *Magiciens de la terre. Les étapes du projet* (1989). [Dossier de presse]. *Op. cit.*, p. 3.

<sup>98</sup> Araeen, Rasheed. (2000). « A new beginning ... » *Op. cit.*, p. 14.

<sup>99</sup> Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global. Op. cit.*, p. 35.

<sup>100</sup> Allain Bonilla, Marie-Laure. (2016). « 1989-2005 : un moment symptomatique de la situation postcoloniale française dans les expositions d'art contemporain », dans Chérel, Emmanuelle et Dumont, Fabienne (dir.). *L'Histoire n'est pas donnée. Art contemporain et postcolonialité en France*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 172 p., p. 5.

<sup>101</sup> Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global. Op. cit.*, p.40.

aurait probablement présagé une tendance « néo-impérialiste »<sup>102</sup> et néo-colonialiste, vivement reprochée à l'exposition. Cela aurait également permis d'ancrer plus profondément le concept de l'exposition dans les théories et les réflexions postcoloniales en ébullition dans la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle afin d'inscrire le projet dans une réelle démarche critique. Le catalogue, constitué majoritairement d'illustrations des œuvres, confirme que l'exposition n'a pas été conçue à partir d'un appareil théorique et critique. D'autre part, le fait que le catalogue ait été uniquement publié en français, malgré une exposition qui se voulait internationale, a accentué le caractère « franco-français »<sup>103</sup> de l'exposition et a renforcé son caractère eurocentrique, néo-impérialiste et néo-colonialiste.

*Magiciens* met ainsi en évidence une crise du modèle muséologique et révèle, comme Bernard Blistène l'affirme, une « véritable brèche essentielle au débat d'une société toujours trop sclérosée sur elle-même et sur ses propres référents »<sup>104</sup>. C'est pourquoi *Magiciens* fait encore actualité aujourd'hui. Pour toutes ces raisons, cette exposition a participé à l'ouverture des débats sur l'identité culturelle et le multiculturalisme en France — sur laquelle nous reviendrons dans le troisième chapitre de ce mémoire. Largement controversée, elle est néanmoins pertinente car elle introduit, pour la première fois et bien malgré elle, les théories postcoloniales dans le champ de l'art contemporain en France.

La deuxième partie de ce chapitre se concentre sur les retours proposés en 2014, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire, pour rendre compte de l'orientation de

<sup>102</sup> L'exposition a été qualifiée de « *neo-imperialist project* » dans le journal *Le Monde*. Voir Araeen, Rasheed. (2000). « A new beginning ... *Op. cit.*, p. 14.

<sup>103</sup> Cohen-Solal, Annie. (2014). « Une histoire de cartes, d'atlas et de planisphères », *Op. cit.*,

<sup>104</sup> Blistène, Bernard. (2014). « Préface », dans *Magiciens de la terre: 1989-2014 : Retour sur une exposition légendaire*, dans Centre Georges Pompidou, Paris. *Magiciens de la terre: 1989-2014 : Retour sur une exposition légendaire*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions Xavier Barral, Éditions du Centre Pompidou, 385 p., p.7.

ces initiatives et ainsi dresser un bilan de la situation muséologique de la France en matière d'art contemporain.

## 1.2 *Magiciens de la terre* : les retours

### 1.2.1 *Magiciens de la terre* : retour sur une exposition légendaire, un anniversaire commémoratif

Le vingt-cinquième anniversaire de *Magiciens de la terre* a été l'occasion pour le Centre Georges Pompidou de revenir sur une exposition considérée comme ayant « révolutionné la scène artistique »<sup>105</sup>. Pour ce retour, le Centre Georges Pompidou se propose de revenir sur *Magiciens de la terre* en tant qu'« exposition-seuil », pertinente et indispensable dans l'histoire pour avoir suscité une importante réflexion sur les disciplines de l'histoire de l'art et de la muséologie et, plus largement, sur le système de l'art dans le contexte globalisé.

Cet événement-anniversaire, intitulé *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire*, s'inscrit dans le projet « Histoire des expositions », mis en place en 2010 par Alain Seban<sup>106</sup>. Considérant le rayonnement international comme « un objectif stratégique et un enjeu majeur du XXI<sup>e</sup> siècle pour un musée »<sup>107</sup>, le directeur du Centre Georges Pompidou a choisi de placer la globalisation de la scène artistique au centre de la réflexion de l'institution. Ainsi, le Centre Georges Pompidou a développé

<sup>105</sup> Voir la description de l'événement. Centre Georges Pompidou, Paris. *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire*. Récupéré le 6 août 2016 de [https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-aec34b2a636ce0e868dca6ff80f824&param.idSource=FR\\_E-ala4ddefe5abbb9e84dfb8b2a597fa7](https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-aec34b2a636ce0e868dca6ff80f824&param.idSource=FR_E-ala4ddefe5abbb9e84dfb8b2a597fa7)

<sup>106</sup> Alain Seban a été directeur du Centre George Pompidou entre 2007 et 2015.

<sup>107</sup> Voir la description de l'événement. Centre Georges Pompidou, Paris. *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire*. Op. cit.



un programme de recherche — « Recherche et mondialisation » — à l'origine du cercle de réflexion sur les expositions. Il s'agit pour les professionnels du musée et les universitaires d'interroger :

Le format et la nature des expositions comme la pratique du commissariat d'exposition et la place de l'histoire des expositions dans l'histoire de l'art [...], d'examiner le rôle de l'exposition dans la constitution des collections, d'analyser l'exposition dans toutes ses composantes (conception, préparation, mise en œuvre, mise en espace, communication, réception, événementiel associé, etc.).<sup>108</sup>

L'approche consiste donc à concevoir l'exposition comme un objet culturel qu'il est possible d'analyser et d'archiver. Un catalogue raisonné des expositions a d'ailleurs été lancé par le Centre Georges Pompidou dans cette dynamique de recherche<sup>109</sup>.

Placée sous le commissariat général d'Annie Cohen-Solal, *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire* s'est déroulé du 27 mars au 8 septembre 2014. La manifestation comprenait une exposition documentaire, la publication d'un catalogue, un colloque international et une université d'été.

L'exposition-documentaire s'est tenue du 2 juillet au 8 septembre 2014, dans deux salles de la galerie du musée. Elle suivait, d'une part, les grandes étapes du projet

<sup>108</sup> Voir la description du projet. Centre Georges Pompidou, Paris. *Catalogue raisonné*. Récupéré le 6 août 2016 de <http://histoiredesexpos.hypotheses.org/ressources/histoire-du-centre-pompidou-et-de-ses-expositions>

<sup>109</sup> L'équipe en charge du catalogue raisonné est composée de Stéphanie Rivoire, responsable du secteur Archives et documentation, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI. Chef de projet du catalogue raisonné des expositions ; Karine Bomel, archiviste en charge des reportages photographiques sur les expositions, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI ; Jean-Philippe Bonilli, archiviste, responsable du pôle Archives, Centre Pompidou ; Sonia Descamps, archiviste en charge de l'administration des bases de données et de la normalisation, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI ; Rémi Parcollet, postdoctorant, Labex CAP : Université de Paris 1, Hicsa /chercheur associé à la Bibliothèque Kandinsky. Voir Centre Georges Pompidou, Paris. *Catalogue raisonné*. *Op. cit.*

*Magiciens*, de sa conception à sa réception critique, et, d'autre part, s'organisait selon quatre grandes sections thématiques : 1) le contexte politique et social ; 2) une méthodologie inspirée de l'ethnographie ; 3) le rapprochement des artistes du monde entier et cosmogonie ; 4) les rites et rituels. Elle a réuni des archives et des documents témoins de la réception critique des *Magiciens*. Des films et des photographies, les notes et les carnets des commissaires, des livres et des catalogues mais également des documents témoignant des voyages de terrain, des contacts avec les artistes, du travail des institutions et de la scénographie conservés par la Bibliothèque Kandinsky ont été dévoilés au public. Elle résulte d'une collaboration de la commissaire avec l'artiste turc Sarkis — qui a participé à l'exposition *Magiciens* en 1989 —, le commissaire Didier Schumann, conservateur du patrimoine, conservateur au Musée national d'art moderne/Centre de création culturelle/Centre Pompidou et chef de service de la Bibliothèque Kandinsky, Stéphanie Rivoire, conservatrice des archives de la Bibliothèque Kandinsky, du Musée national d'art moderne et du Centre de création industrielle et chargée du projet de catalogue raisonné et Laurence Fontaine, architecte-scénographe du Centre Georges Pompidou. Les documents d'archives ont été mis en espace par Sarkis pour créer un environnement réflexif. L'artiste a aussi proposé une frise composée des photographies d'œuvres réalisées lors de l'exposition de 1989. Chaque artiste ayant participé en 1989 était alors représenté en 2014 par une reproduction photographique.

À l'instar du catalogue de 1989, le catalogue de quatre-cents pages n'a été publié qu'en français. Il a tenu lieu de support à l'exposition-documentaire grâce aux textes qui rappelaient les enjeux et ambitions des *Magiciens*. Il regroupe les photographies et différents textes dont un avant-propos d'Alain Seban, président du Centre Georges Pompidou ; une préface de Bernard Blistène, directeur du Musée national d'art moderne et la préface du catalogue de 1989 par Jean-Hubert Martin. De plus, le catalogue rassemble des textes de la commissaire générale du retour Annie-Cohen-

Solal<sup>110</sup> ; de Mark Francis, membre de l'équipe curatoriale de 1989<sup>111</sup> ; du critique d'art et commissaire d'expositions Hou Hanru<sup>112</sup> et un entretien d'Annie Cohen-Solal avec deux des commissaires adjoints de 1989, Aline Luque et André Magnin<sup>113</sup>. Ce nouveau catalogue, comme celui de 1989, donne une place privilégiée aux illustrations. La partie écrite se résume aux textes des principaux acteurs de 1989 et du retour, certains acteurs ayant participé aux deux éditions. Les textes insistent sur la portée des *Magiciens* ainsi que sur les changements des contextes géopolitiques et esthétiques. Annie Cohen-Solal souligne la dimension géographique centrale et originale des *Magiciens*, le caractère précurseur et pionnier de cette proposition qui a « contribué à la nouvelle configuration de la mondialisation artistique »<sup>114</sup>. Mark Francis, quant à lui, parle d'une résistance voulue aux réseaux officiels et aux intérêts nationaux. Il voit l'exposition comme un témoin d'une période révolutionnaire et contre-révolutionnaire de la culture et de la politique. Tandis que Hou Hanru parle de Jean-Hubert Martin comme d'un pionnier, l'un des premiers à s'intéresser non pas à l'art classique chinois mais à l'art contemporain chinois. Le catalogue du retour s'ouvre d'ailleurs sur la préface de 1989 rédigée par Jean-Hubert et se conclut par une postface du même auteur<sup>115</sup>. Le catalogue semble ainsi clairement privilégier une approche historique commémorative plutôt qu'une approche historique critique même si les principales critiques envers l'exposition de 1989 sont retracées. En effet, le

<sup>110</sup> Cohen-Solal, Annie. (2014). « Une histoire de cartes, d'atlas et de planisphères », *Op. cit.*, p. 2.

<sup>111</sup> Francis, Mark. (2014). « Magiciens de la terre, vingt-cinq ans après », dans Centre Georges Pompidou, Paris. *Magiciens de la terre: 1989-2014 : Retour sur une exposition légendaire*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions Xavier Barral, Éditions du Centre Pompidou, 385 p., p.355-359.

<sup>112</sup> Hanru, Hou. (2014). « L'effervescence de l'avant-garde artistique chinoise entre 1985 et 1989 », dans Centre Georges Pompidou, Paris. *Magiciens de la terre: 1989-2014 : Retour sur une exposition légendaire*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions Xavier Barral, Éditions du Centre Pompidou, 385 p., p. 356-359.

<sup>113</sup> Centre Georges Pompidou, Paris. *Magiciens de la terre: 1989-2014 : Retour sur une exposition légendaire*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions Xavier Barral, Éditions du Centre Pompidou, 385 p., p. 361-370.

<sup>114</sup> Cohen-Solal, Annie. (2014). « Une histoire de cartes, d'atlas et de planisphères », *Op. cit.*, p. 2.

<sup>115</sup> Dont une conversation avec la sociologue Raymonde Moulin et la postface. Voir Centre Georges Pompidou, Paris. *Magiciens de la terre: 1989-2014 : Retour sur une exposition légendaire*. [Catalogue d'exposition]. *Op. cit.*, p. 371-375 et p. 376-379.

discours sur *Magiciens* cherche à mettre de l'avant son importance dans la transformation et l'ouverture de la géographie artistique et culturelle. Aussi, cette nouvelle publication tend plutôt à inscrire *Magiciens* dans une histoire des expositions ayant marqué le XX<sup>e</sup> siècle, donc à la consacrer et à la commémorer.

Le colloque<sup>116</sup> qui s'est déroulé sur deux journées — les 27 et 28 mars 2014 — entendait croiser les points de vue d'experts afin d'évaluer l'apport et la réception de *Magiciens* en 1989 mais aussi ses prolongements au regard de la situation mondiale actuelle. Piloté par l'historien de l'art et critique Jean-Pierre Criqui, chef du service de la parole au Centre Georges Pompidou, il a fait intervenir des universitaires et professionnels du monde de l'art contemporain<sup>117</sup>. Le but étant de « réinterroger les questionnements soulevés par l'élargissement géographique et esthétique de l'art contemporain au-delà des frontières et des canons occidentaux »<sup>118</sup>.

La première journée de colloque a été introduite par Alain Seban, président du Centre George Pompidou. Jack Lang, le ministre de la Culture en 1989 est revenu sur les

<sup>116</sup> Les enregistrements sont consultables en ligne. Voir Centre George Pompidou. (2014, mars). Colloque international *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire*. Actes de colloque, Centre George Pompidou, Paris, 27 et 28 mars 2014. Récupéré le 30 octobre 2015 de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/rechercher.action>

<sup>117</sup> Jean-Hubert Martin, commissaire d'exposition; Laurent Jean-Pierre, professeur en Sciences-politiques à l'Université Paris-8; Jonathan Mane-Wheoki, commissaire d'exposition, historien de l'art, de l'architecture, d'histoire culturelle et professeur des beaux-arts à l'Université d'Auckland; Daniel Soutif, agrégé de philosophie, critique d'art et commissaire indépendant; Niru Ratnam, ancien universitaire spécialiste des questions post-coloniales et de la globalisation de l'art moderne et contemporain; Christine Eyéné, historienne de l'art, chercheuse en art contemporain; Ainnie Cohen-Solal, commissaire générale de l'événement *Magiciens de la terre 1989-2014 : Retour sur une exposition légendaire*; Saskia Sassen, sociologue et économiste néerlandais-américain, spécialiste de la mondialisation et de la sociologie des très grandes villes du monde; Hans Belting, historien de l'art et anthropologue allemand.

<sup>118</sup> Citation extraite du programme écrit du colloque international. *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire* (2014). [Programme du colloque et de la table-ronde de l'exposition]. Centre Georges Pompidou, Paris. Récupéré le 5 novembre 2015 de <https://www.centrepompidou.fr/media/imp/M5050/CPV/b6/be/M5050-CPV-f9b1897a-b926-47d1-b6be-0373989fecfd3.pdf>

*Magiciens* puis a cédé la place à Jean-Hubert Martin, commissaire général de l'exposition en 1989. Parmi les intervenants, Laurent Jean-Pierre<sup>119</sup> a dressé un panorama de la réception critique de *Magiciens*. Il a souligné la pluralité d'interprétations et la diversité des visées de l'exposition, la diversité des critiques variant selon le positionnement de leur auteur, venant du centre ou des « périphéries ». Le discours postcolonial, qui conçoit justement la mondialisation comme une créolisation, une hybridation, un syncrétisme généralisé, se situerait entre un universalisme différentialiste (qui caractériserait plutôt les centres) et un nationalisme artistique ou un relativisme esthétique (que l'on observe plus souvent dans les périphéries). Ainsi, la polarisation, l'hétérogénéité des pratiques et l'autonomisation de l'art contemporain national constitueraient des facteurs à prendre en considération dans la conception d'expositions similaires. Il a remarqué que les propositions semblables à *Magiciens* depuis 1989 restent largement minoritaires dans la somme des expositions organisées chaque année : *Intense proximité* en serait une des rares. Il existerait deux esthétiques<sup>120</sup> — qualifiées aussi de cosmopolitismes<sup>121</sup> artistiques contemporains par Laurent Jean-Pierre — qui s'affrontent au sein de la

<sup>119</sup> Laurent Jean-Pierre est sociologue et professeur de sciences politiques à Paris-8, spécialiste des questions de mondialisation et globalisation culturelle, critique et collaborateur d'Art Press.

<sup>120</sup> Ces deux esthétiques ou cosmopolitismes artistiques proviennent de deux groupes distincts : d'un côté, les individus issus de centres historiques de l'art moderne et travaillant peu à peu à se décentrer et, de l'autre, les personnalités issues des périphéries travaillant à faire entendre leur voix depuis les centres.

<sup>121</sup> Dans la tradition occidentale, le cosmopolitisme, selon la vision stoïcienne, renvoie à un ensemble de principes universels, applicables à tous les êtres humains et accessibles à tous les êtres doués de raison qui prône une humanité commune sans frontières politiques. Voir Chung, Ryoa et Nootens, Geneviève (dir.). (2010). *Le cosmopolitisme : enjeux et débats contemporains*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 270 p. Récupéré le 12 novembre 2016 de [http://www.cregc.ugam.ca/IMG/pdf/Introduction\\_Nootens\\_Cosmopolitanisme.pdf](http://www.cregc.ugam.ca/IMG/pdf/Introduction_Nootens_Cosmopolitanisme.pdf).

Le cosmopolitisme, renommé cosmopolitisation par Beck, « renvoie à un processus multidimensionnel et complexe caractérisé par les interdépendances qui relient de fait les hommes les uns aux autres, de gré ou de force. Le cosmopolitisme survient au cœur de notre vie. Notre vie quotidienne, notre travail, nos rapports amoureux deviennent cosmopolitiques au sens où ils sont le mélange de différentes cultures. La distinction analytique entre nous et les autres est désormais brouillée. Nous faisons partie, que nous le voulions ou non, de la constellation cosmopolite. ». Voir Anonyme. (2011, 16 août). « Le nouveau visage du cosmopolitisme. Entretien avec Ulrich Beck. », *Sciences Humaines*, 176. Récupéré le 12 novembre 2016 de <http://blogs.histoireglobale.com/le-nouveau-visage-du-cosmopolitisme-entretien-avec-ulrich-beck> 926

mondialisation actuelle de l'art contemporain, et ce, à travers les expositions les plus sensibles à la question de la représentation de la diversité. *Magiciens* aurait contribué à cristalliser l'une de ces deux esthétiques il y a vingt-cinq ans. Aussi, « l'utopie d'un art enfin global et sans frontières ne progressera pas sans aller au-delà de la confrontation entre ces deux types bien distincts de cosmopolitisme artistique contemporain »<sup>122</sup>. Jonathan Mane-Wheoki<sup>123</sup> a souligné clairement l'impact positif de *Magiciens* sur la réflexion autour de l'identité culturelle et sur les problématiques liées à la nouvelle géographie et au contexte géopolitique de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Sa présentation se concentrait sur la catégorisation de l'art indigène australien et néo-zélandais. La question de l'indigène reviendrait à un problème de définition du statut et de l'identité indigène. Sans véritablement parler d'*empowerment*, une solution serait que l'identité soit pensée par les indigènes eux-mêmes et non plus par les ex-colonisateurs. Daniel Soutif<sup>124</sup>, quant à lui, a rappelé le caractère actuel de *Magiciens*. Le passage de la chronologie basique basée sur la succession de mouvements d'avant-garde à l'utilisation de la géographie comme moyen de concevoir une exposition représenterait un tournant dans l'histoire de l'art et la muséologie. Aussi, Niru Ratnam<sup>125</sup> a questionné l'homogénéisation de l'art induit par le marché. *Magiciens* aurait donné beaucoup de possibilités aux artistes d'origines culturelles différentes alors que le marché aurait toujours ramené ces artistes à « l'occidentalité ». Le marché de l'art, enfin ouvert aux scènes artistiques non occidentales, se serait majoritairement intéressé aux œuvres non occidentales ressemblant à des œuvres occidentales, notamment pour veiller à la compréhension

---

<sup>122</sup> Centre George Pompidou. (2014, mars). Colloque international *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire*. Actes de colloque, *Op. cit.*

<sup>123</sup> Jonathan Mane-Wheoki est commissaire d'exposition, historien de l'art, de l'architecture, d'histoire culturelle et professeur des beaux-arts à l'Université d'Auckland.

<sup>124</sup> Daniel Soutif est agrégé de philosophie, critique d'art et commissaire indépendant. Il a été le premier directeur du département du développement culturel au Centre Georges Pompidou.

<sup>125</sup> Niru Ratnam est un ancien universitaire spécialiste des questions postcoloniales et de la globalisation de l'art moderne et contemporain. Il a ouvert sa propre galerie qui se concentre sur l'art contemporain indien.

par le public et pour assurer une bonne réception auprès des acheteurs. Cela aurait conforté la catégorisation puisque les collectionneurs occidentaux pouvaient continuer d'appliquer les critères artistiques habituels et eurocentrés. Enfin, l'historienne de l'art Christine Eyéné<sup>126</sup> a proposé une histoire de la scène africaine, plus précisément une histoire parallèle qui porte sur les artistes africains vivant à Paris au moment de *Magiciens*. L'équipe curatoriale aurait cherché des artistes à l'extérieur du territoire français, sans prendre en considération une autre réalité : une histoire de l'art contemporain produite par les africains eux-mêmes, celle des africains exilés en France.

La seconde journée de colloque, présentée et modérée par Annie Cohen-Solal, a fait intervenir Laurent Fabius avant de faire dialoguer Saskia Sassen<sup>127</sup> avec Hans Belting<sup>128</sup> autour du monde de l'art globalisé ainsi qu'à propos du fonctionnement des *Magiciens* et de son impact sur la cartographie du monde de l'art depuis 1989. Tous deux questionnent et confrontent les termes d'« art global » et d'« art mondial », dénonçant le paradoxe selon lequel il n'y a pas besoin de parler d'art global car l'art mondial est par définition universel. L'art mondial comporterait des connotations ethnographiques et géographiques tandis que la notion d'art global serait plus trouble, éloignée de l'ethnographie. La carte basée sur les axes Est/Ouest et Nord/Sud serait dépassée. La cartographie actuelle, fondée sur l'étroitesse des géographies et l'enchevêtrement — malgré des rapports de force toujours existants — ne permettrait pas de parler d'art mondial mais plutôt d'art global. L'art global tendrait alors plus vers un universalisme esthétique et donc une homogénéisation alors que l'art mondial se réclamerait plutôt d'une tendance au nationalisme esthétique. Belting et Sassen

---

<sup>126</sup> Christine Eyéné est historienne de l'art et commissaire d'exposition. Ses recherches en art contemporain portent principalement sur l'Afrique du sud de la fin des années 1940 à l'Appartheid et sur l'art de la diaspora noire.

<sup>127</sup> Saskia Sassen est sociologue et économiste, spécialiste de la mondialisation.

<sup>128</sup> Hans Belting est historien de l'art et anthropologue.

confirment tous les deux l'existence d'une nouvelle cartographie et l'apparition d'identités transnationales. Il y a vingt-cinq ans, en 1989, seulement quinze biennales existaient, en 2014, leur nombre est de deux cents. Il semblerait qu'une telle multiplication des manifestations artistiques réponde à l'importance de l'ethnicité. Pour les deux intervenants, la question du repositionnement constant des cultures et de l'art non occidental serait devenue habituelle et centrale aujourd'hui. Les notions d'ethnographie et de primitivisme qui accompagnaient la notion d'art non occidental seraient devenues problématiques et contestées. Les notions stables, fixes et signifiantes, qui forgent les catégories, devraient donc être déconstruites car il s'agirait d'architectures conceptuelles qui ne coïncident ni avec la nouvelle forme d'ethnicité qui transforme le monde des arts visuels ni avec la nouvelle cartographie du monde de l'art.

La pluridisciplinarité ainsi que la variété et la spécificité des communications rendent compte de la transformation du champ artistique engendrée par *Magiciens*. Ce colloque a proposé un ensemble de points de vue qui tendent à insister sur l'importance et la pertinence historique de *Magiciens* dans la réflexion et le développement des disciplines de l'histoire de l'art et de la muséologie mais également dans le domaine de l'économie, de la politique et de la société en abordant le contexte de mondialisation.

L'université d'été, qui s'est déroulée du 1<sup>er</sup> juillet au 10 juillet 2014 et qui a pris place dans la Bibliothèque Kandinsky, semble renforcer ce constat. L'université d'été a pris la forme de « *workshops* » animés par des artistes, des commissaires et des conservateurs de l'exposition d'origine. De plus, des rencontres ont été organisées avec les professionnels du musée (archivistes, bibliothécaires et documentalistes) à



l'origine de ce retour<sup>129</sup>. Malgré cette initiative basée sur l'échange, ces rencontres semblent seulement avoir donné l'occasion aux participants de consulter les documents exposés et d'analyser la critique historiographique. Peu de traces résultent de cette université d'été, seule une présentation d'une dizaine de minutes, par Mira Gherghescu, chargée du développement du service de recherche à la Bibliothèque Kandinsky, nous permet d'en tracer un bilan<sup>130</sup>. Il s'agirait d'un projet-pilote au caractère expérimental et à la structure complexe.

Pour résumer, l'université d'été s'est organisée autour de trois axes : la généalogie de l'exposition (sélection des artistes, pratiques de documentation, pratiques ethnographiques/anthropologiques (prises de notes, missions sur le terrain), la réception critique immédiate (quelques mois après *Magiciens*) et les effets de déplacement des canons que l'exposition a engendrés (temporalité plus longue). Plusieurs invités et intervenants de différentes disciplines comme l'anthropologue Benoit de Lestoile, l'historienne de l'art Elvan Zabunyan ou encore Andrea Buddensieg, commissaire d'exposition qui travaille sur les effets de la globalisation artistique<sup>131</sup>, et des chercheurs universitaires aux parcours variés et spécifiques, principalement des doctorants et post-doctorants, se sont rencontrés pendant plusieurs jours. Les débats auraient porté sur l'exposition *Magiciens* ainsi que sur les productions de ces chercheurs, visant différents types de réflexions (enjeux politiques, régionaux, discursifs, effet de la globalisation, etc.).

---

<sup>129</sup> Voir Centre Georges Pompidou, Paris. *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire. Université d'été*. Récupéré le 6 août 2016 de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cjy7Bnk/rajqzxo>

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> Andrea Buddensieg est aussi chef de projet pour le projet *Global Art and the Museum* du Centre d'Art et de Technologie des Médias Karlsruhe ZKM. Pour plus de détails, voir les publications auxquelles elle a participé qui sont citées dans la bibliographie générale.

L'université d'été s'est apparemment déroulée selon deux types de microformats. Dans un premier temps, il s'agissait d'échanges sous la forme de présentations, communications, interventions et de visites dans les collections de différents lieux de la capitale — notamment le musée de l'immigration, le musée du Quai Branly<sup>132</sup>, l'Institut national d'histoire de l'art et le Centre Georges Pompidou. Ensuite, des ateliers d'écriture auraient eu lieu à la bibliothèque Kandinsky qui serait devenue pour l'occasion un espace de consultation des archives et de production d'écrits. Le résultat de cette université d'été étant invisible (aucune communication ou discussion n'a été enregistrée, aucun écrit n'étant consultable), il nous est difficile de réfléchir à sa contribution au retour.

Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre, *Magiciens* a été une exposition largement controversée. Sa réception critique traduit son importance. Le retour à l'occasion de son 25<sup>e</sup> anniversaire vise surtout à rappeler sa nécessité et sa pertinence dans les champs de la muséologie et de l'histoire de l'art. Son titre est éloquent en ce sens puisqu'il qualifie d'entrée de jeu *Magiciens* d'exposition légendaire. Mais légendaire de quoi et comment ? Ne pourrait-on pas reprocher à ce *re-enactment* sa forme insuffisamment participative et engagée ? Peut-il témoigner d'une réelle volonté de questionnement ou d'engagement social et politique de la part du Centre Georges Pompidou alors qu'il se rapproche d'une commémoration, c'est-à-dire d'une cérémonie dont l'enjeu majeur est le souvenir d'un événement marquant ? En 2014, Annie Cohen-Solal a rappelé que « *Magiciens de la terre* apparaît toujours comme une manifestation « majeure » et « inhabituelle ». C'est probablement parce que la commissaire générale du retour-anniversaire pense que *Magiciens* « a posé des questions qui n'ont toujours pas été résolues et ne le seront peut-être jamais »<sup>133</sup> que ce *re-enactment* a pris un caractère commémoratif et qu'il est abordé sous un angle

<sup>132</sup> Aujourd'hui Musée du Quai Branly - Jacques Chirac.

<sup>133</sup> Cohen-Solal, Annie. (2014). « Une histoire de cartes, d'atlas et de planisphères », *Op. cit.*, p. 346.

plus documentaire qu'engagé. Pourtant, ce retour avait été pensé comme un dispositif qui permettrait « de porter un regard nouveau sur une exposition légendaire, tout en envisageant, sur un mode prospectif, une analyse de l'état du monde de l'art globalisé »<sup>134</sup>. En s'inscrivant dans une démarche commémorative, le retour tend surtout à envisager *Magiciens* positivement en évacuant les problématiques politiques et identitaires. Dépolitiser le discours n'apporte pas de nouvelles réponses au débat, et bien qu'il se soit écoulé vingt-cinq ans entre *Magiciens* et son retour, les questions identitaires sont toujours d'actualité dans le contexte mondialisé, caractérisé par des flux migratoires et la diversité culturelle. Ce retour se donne des allures de commémoration et de consécration : l'idée semble être d'inscrire *Magiciens* dans une histoire des expositions qui érigent des canons et des paradigmes sans nécessairement les remettre en question et sans véritablement se remettre en question<sup>135</sup>. Les acteurs (équipe curatoriale, équipe du Centre Georges Pompidou, partenaires, auteurs et intervenants), principalement issus du Centre Pompidou et majoritairement français, laissent en fait très peu de place aux penseurs étrangers dans le débat. La réception critique, autant spécialisée que médiatique, s'est presque exclusivement limitée à la France. Seule la Tate Modern de Londres a proposé un événement similaire.

### 1.2.2 *Magiciens de la terre : reconsidered*, une approche critique

Quelques semaines après le début de *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire*, une autre manifestation consacrée à *Magiciens* s'est déroulée, à la Tate Modern de Londres cette fois, du 11 avril au 13 avril 2014. Né d'un partenariat entre

<sup>134</sup> Avant-propos de Alain Seban. Voir Centre Georges Pompidou, Paris. *Magiciens de la terre: 1989-2014 : Retour sur une exposition légendaire*. [Catalogue d'exposition]. *Op. cit.*, p. 5-6.

<sup>135</sup> Glicenstein, Jérôme. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : Presses universitaires de France, 256 p.

*Afterall Books*<sup>136</sup> et Tate Film<sup>137</sup>, ce retour avait pour but de souligner la récente publication de *Making Art Global (Part 2) : Magiciens de la Terre 1989*<sup>138</sup>, une analyse approfondie de l'exposition, de sa fortune critique et de ses enjeux. Il est intéressant de mentionner que cet ouvrage s'inscrit dans la série « Histoire des expositions », développée par *Afterall Books*, qui s'attache à l'étude et l'exploration des manifestations qui ont « façonné la manière dont l'art est expérimenté, fait et discuté »<sup>139</sup>. Les illustrations, les textes originaux et les écrits spécialement commandés pour l'ouvrage participent à la constitution d'une archive matérielle réflexive et critique sur l'exposition. L'ouvrage réunit un essai principal de Lucy Steeds, des contributions de Pablo Lafuente et de Jean-Marc Poinot, des essais inédits de Jean-Hubert Martin et de Gayatri Spivak, des réponses de Frédéric Bruly Bouabré, d'Alfredo Jaar et de Barbara Kruger, ainsi que des textes d'archives de Rasheed Araeen, Jean Fisher et de Thomas McEvilley. Aussi, il inclut plus d'une centaine de photographies et certains éléments du catalogue original comme les plans des deux lieux d'exposition ou encore la liste des artistes et leur répartition. Au travers de ces sources, l'objectif de ce deuxième ouvrage — le premier étant dédié à la 3<sup>e</sup> Biennale de La Havane (1989) — est de revenir sur l'histoire de *Magiciens*, sur son contexte et sur la mise en forme du projet<sup>140</sup>.

La parution de cet ouvrage en 2013 est à l'origine de ce retour à la Tate Modern. Commissarié par Lucy Steeds — auteur de l'ouvrage — et Georges Clark, conservateur adjoint de la Tate Film, le retour consistait en une sélection de films

<sup>136</sup> *Afterall Books* est une organisation de recherche et d'édition d'art contemporain à but non lucratif basée au Central St Martins College of Art & Design, University of the Arts London.

<sup>137</sup> Tate film est la plateforme de la Tate Modern dédiée à l'image en mouvement.

<sup>138</sup> Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global. Part 2: Magiciens de la Terre*. Londres : Afterall books, 304 p.

<sup>139</sup> *Magiciens de la terre : reconsidered* (2014). [Programme de l'événement]. Tate Modern, Londres. Récupéré le 19 décembre 2016 de [https://www.afterall.org/2014/04/08/Magiciens\\_Reconsidered\\_programme.pdf](https://www.afterall.org/2014/04/08/Magiciens_Reconsidered_programme.pdf)

<sup>140</sup> Ouvrage que nous avons consulté et utilisé dans le cadre de notre recherche.

projetés<sup>141</sup> dont l'objectif était de revisiter et de développer la programmation de film présentée parallèlement à *Magiciens* en 1989. Cette manifestation voulait offrir une réflexion sur l'histoire cinématographique du colonialisme et du postcolonialisme, sur le film ethnographique et son héritage mais également sur les discours de la mondialisation émergents à l'époque de *Magiciens*. Les films sélectionnés ont été contextualisés par des discussions avec certains contributeurs de *Magiciens* — Mark Francis, co-commissaire des *Magiciens* et Jean-Michel Bouhours, conservateur d'art moderne au Centre Georges Pompidou et directeur du département films du Centre Georges Pompidou, de 1992 à 2003 — et des intervenants du monde de l'art<sup>142</sup>.

Au total onze films ont été projetés — certains sont issus de la programmation originale —, répartis selon six thématiques qui résonnent avec ceux de 1989. La session d'ouverture, intitulée « De l'exposition à l'écran », présente l'exposition *Magiciens* et son programme cinématographique. Une réflexion est engagée sur l'importance des objets africains des collections ethnographiques européennes et leur originalité grâce au film critique *Les Statues meurent aussi* de Chris Marker<sup>143</sup> et Alain Resnais<sup>144</sup> (France, 1952–1953), commandé par la revue parisienne *Présence*

---

<sup>141</sup> Voir *Magiciens de la terre : reconsidered* (2014). [Programme de l'événement]. *Op. cit.*

<sup>142</sup> Lucy Steeds ; Elvira Dyangani Ose, Conservatrice d'Art Moderne à la Tate Modern ; Rasheed Araeen, artiste conceptuel, sculpteur, peintre, écrivain et commissaire d'exposition ; Sarat Maharaj, écrivain, commissaire, chercheur et professeur en arts visuels ; Thomas Boutoux, commissaire, écrivain et éditeur ; Sonya Boyce, artiste et Professeur au Black Art and Design at University of the Arts London ; Jean Fisher, critique d'art ; Cuauhtemoc Medina, historien de l'art, critique et commissaire et Gerardo Mosquera, commissaire indépendant, critique, historien de l'art et écrivain.

<sup>143</sup> Chris Marker (1921-2012) était un réalisateur, écrivain, illustrateur, traducteur, photographe, éditeur, philosophe, essayiste, critique, poète et producteur français.

<sup>144</sup> Alain Resnais est le réalisateur du film *Nuit et brouillard* (1956), documentaire sur les camps de concentration, commandité par le comité d'histoire de la seconde guerre mondiale à l'occasion du dixième anniversaire de libération des camps et connu pour avoir dû faire face à la censure française qui cherchait à estomper les responsabilités de l'État français en matière de déportation. [http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/03/nuit-et-brouillard-film-de-toutes-les-polemiques\\_4376546\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/03/nuit-et-brouillard-film-de-toutes-les-polemiques_4376546_3246.html)

*Africaine*<sup>145</sup>. Les premiers films inclus dans le programme pour les *Magiciens de la Terre* : *Tusalava* de Len Lye (Royaume-Uni, 1929) et *A Sixth Part of the World* de Dziga Vertov<sup>146</sup> (URSS, 1926) abordent la diversité culturelle et la cohésion et sont repris ici sous le thème de l'« Hybridité dans les années 1920 ». « Les cultes de la possession », thème original de 1989 repris pour le retour, rassemble deux films : *Moonblood : a Yanomamo creation myth as told by Dedeheiwa* de Timothée Asch et Napoléon Chagnon (États-Unis, Brésil, 1976) et *Iao/Iaw o : Initiation dans un Gege-Nag o Temple* de Geraldo Sarno (Brésil, 1976), qui rendent compte de pratiques rituelles et de formes de spiritualité sud-américaine. « Les films américains » présentent une réflexion sur la culture d'accueil au travers des films de deux célèbres immigrants aux États-Unis, l'artiste Claes Oldenburg et le musicien David Byrne. Le thème « Les artistes au travail, tournage des *Magiciens* » explore l'influence de l'anthropologie visuelle sur le cinéma et les arts visuels grâce à la projection de *Divine Horsemen : The living Gods of Haiti* de Maya Deren et Teji Ito (États-Unis, 1985) et d'*Intrepid Shadows* de Al Clah (États-Unis 1966-1969) qui traite de la conciliation des traditions. Enfin, deux « Ethno-fictions » — *Afrique sur Seine*, réalisées par Mamadou Sarr et Paulin Soumanou Vieyra<sup>147</sup> (France, 1955) et *Cocorico ! Monsieur Poulet*, réalisé par Dalarou (Damouré Zika, Lam Dia, Jean Rouch<sup>148</sup>), (France, Niger, 1974) — réfléchissent à l'héritage critique du cinéma ethnographique et à la relation entre la France et l'Afrique.

<sup>145</sup> Revue panafricaine fondée en 1947 par Alioune Diop, jeune intellectuel Sénégalais, qui donne une visibilité au travail d'intellectuels africains. Une maison d'édition a été fondée en 1949, ainsi qu'une librairie.

<sup>146</sup> Dziga Vertov (1896-1954) était un cinéaste soviétique d'avant-garde, d'abord rédacteur et monteur de films d'actualité, puis réalisateur de films documentaires et théoricien.

<sup>147</sup> Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987) était un réalisateur sénégalais et un historien du cinéma africain. *Afrique sur Seine* est son premier court-métrage de 1955 en collaboration avec d'autres étudiants, Mamadou Sarr et Jacques Caristan, est réalisé à Paris

<sup>148</sup> Jean Rouch (1917-2004) était un réalisateur et un ethnologue français.

Par une combinaison de films et de discussions qui revisitent le programme cinématographique des *Magiciens*, la Tate Modern réinvestit des thèmes problématiques depuis 1989 selon une démarche à la fois réflexive et critique. Il est pertinent de noter que le programme de film de *Magiciens* ne figure pas dans les documents consultables sur le site du Centre Georges Pompidou — contrairement au dossier de presse ou au programme du colloque — et aucune publication au sein de sa réception critique que nous avons consultée n'en fait mention. Pour quelles raisons, cette programmation est-elle passée sous silence ? Est-ce dû à son caractère annexe ? En est-il de même pour toutes les expositions ? D'ailleurs, Jean-Michel Bouhours a été surpris de l'intérêt de Lucy Steeds pour la programmation film de *Magiciens*<sup>149</sup>. Pourtant, la programmation de 1989 était consistante puisqu'elle comprenait soixante-deux films<sup>150</sup>. Les réalités économiques seraient à l'origine de cette invisibilité. Elles auraient réduit l'autonomie de la programmation et auraient privé cette programmation connexe à *Magiciens* de publication<sup>151</sup>. Dès son ouverture, le Centre Georges Pompidou est équipé de matériel de projection et d'une salle de cinéma. D'abord réduite<sup>152</sup>, la programmation ne s'élargit qu'au début des années 1990<sup>153</sup>. Elle se serait développée en lien avec les expositions et commençait alors à faire l'objet de publications. Nous avons vu que le budget de *Magiciens* avait été considérable, l'équivalent d'une exposition universelle pour reprendre les propos de Lucy Steeds<sup>154</sup>. Le programme de films aurait-il été délaissé au profit de l'exposition pour des raisons budgétaires ? L'exposition aurait-elle englouti le budget

<sup>149</sup> Propos de Bouhours. Voir Tate Modern, Londres. (2014, avril). Colloque international *Magiciens de la terre : reconsidered*. Actes de colloque, Tate Modern, Londres, 11, 12 et 13 avril 2014. Récupéré le 20 décembre 2016 de <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/magiciens-reconsidered-1-exhibition-screen>

<sup>150</sup> Propos de Steeds. *Ibid.*

<sup>151</sup> Propos de Bouhours. *Ibid.*

<sup>152</sup> Programmation gérée par Gisèle Breteau, deux films par jour : une séance est dédiée aux documentaires sur l'art, l'autre au cinéma expérimental et aux films d'artistes. Propos de Bouhours. *Ibid.*

<sup>153</sup> Élargissement de la programmation à partir de l'exposition Pollock (1991). Propos de Bouhours. *Ibid.*

<sup>154</sup> Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global*. *Op. cit.*, p. 41.

réservé à l'origine au programme de film ? L'élaboration d'une archive sur l'exposition *Magiciens* a permis d'exposer le programme cinématographique, qui était passé inaperçu, à la lumière de la controverse. Lucy Steeds soutient justement que cette programmation privilégie le point de vue occidental sur les autres cultures et ignore d'importants exemples de réalisateurs non occidentaux, ce que confirme Jean-Michel Bouhours. L'absence de budget aurait rendu impossibles les voyages et les rencontres avec des réalisateurs qui auraient pu avoir pour effet d'offrir un réel panorama de la création cinématographique contemporaine. Par ailleurs, la difficulté d'accès aux films et aux archives en 1989 aurait été un frein supplémentaire à la constitution d'une programmation plurifocale. Malgré tout, la programmation originale réunissait des films expérimentaux, ethnographiques, documentaires et d'artistes, à l'instar des films choisis par la Tate Modern.

Il est important de rappeler que les deux manifestations sont le résultat d'un programme d'étude sur les expositions. Cependant, l'approche développée par la Tate Modern diffère de celle adoptée par le Centre Georges Pompidou. Dans le cas de la Tate Modern, l'événement en soi — déterrer le programme cinématographique de *Magiciens* oublié par la critique pour le revisiter et le développer — revêt un caractère critique, basé sur des sources inexploitées jusqu'alors. De plus, cette version « reconsidérée » — comme son titre l'annonce — découle de la publication d'un ouvrage analytique critique. Elle est d'autant plus critique en raison de son positionnement à l'extérieur de la France et, surtout, à l'extérieur du Centre Georges Pompidou. La démarche est engagée et critique, ne serait-ce que parce que la sélection de films offre une réflexion sur l'histoire cinématographique de l'histoire du colonialisme et du postcolonialisme, sur le film ethnologique et son héritage ainsi que



sur les discours de globalisation actuels<sup>155</sup>, négligés dans le cas du retour au Centre Georges Pompidou. En comparant ces deux *re-enactments*, force est de constater que le « retour sur une exposition légendaire » est beaucoup plus proche d'une consécration que d'une remise en question critique. L'approche commémorative aurait-elle participé à confiner le retour-anniversaire dans le territoire français ? Ne traduirait-elle pas une difficulté des institutions muséales françaises à aborder l'histoire coloniale déjà mise en relief par la réception critique de *Magiciens* ?

La troisième et dernière partie de ce chapitre questionne justement les choix qui ont généré ce retour. Notre analyse se concentre sur la résonance de *Magiciens* avec son anniversaire afin de questionner l'initiative de ce retour et de réfléchir à la situation muséologique en France.

### 1.3 Quel bilan muséologique pour la France ?

#### 1.3.1 « L'effet-Magiciens »

Notre recherche s'intéresse à la prise en considération des théories postcoloniales dans le discours curatorial des expositions d'art contemporain collectives portant sur l'identité culturelle en France, entre 1989 et 2014, dates de l'exposition *Magiciens de la terre* et de ses deux retours, au Centre Pompidou et à la Tate Modern en 2014. Afin de dresser un bilan du champ de la muséologie en France durant cet intervalle de vingt-cinq ans, il convient de tenir compte du phénomène de mondialisation apparu dans les années 1980. Ce mouvement de redéfinition politico-économique, lié à la

---

<sup>155</sup> Voir programme de l'événement. *Magiciens de la terre : reconsidered* (2014). [Programme de l'événement]. *Op. cit.*

modernité occidentale, se caractérise par l'intensification de la communication, des échanges de capitaux et des migrations humaines (Bourriaud : 2011). Les conséquences de ce phénomène se perçoivent notamment dans la géographie par l'effacement des frontières, dans l'appréhension de la culture (Appadurai : 2001) et au sein du monde de l'art, donnant naissance à des questions identitaires et culturelles. Les conséquences sur la cartographie ainsi que l'intensification de la communication ont fait de l'identité culturelle un sujet prédominant dans le champ de l'art (œuvres, expositions, institutions). La mondialisation a décuplé les potentialités des acteurs du champ de l'art et, paradoxalement, a créé une instabilité et un sentiment de crise<sup>156</sup>.

*Magiciens*, qui se voulait une réponse pragmatique au phénomène de mondialisation<sup>157</sup>, a précisément mis en exergue une crise dans le champ de l'art, provoquant un « effet-Magiciens »<sup>158</sup> correspondant à la redéfinition de la géographie esthétique, à la multiplication et à la dissémination d'expositions dites « globales »<sup>159</sup> telles que les biennales, les triennales et les foires internationales. Le paradigme global pose inévitablement la question de l'identité culturelle et de sa (re) présentation notamment à cause de la redéfinition des relations entre centre et périphéries. Curieusement, on remarque, dans le champ de l'art, une augmentation importante du nombre d'expositions d'art contemporain abordant la question de l'identité culturelle à partir de l'année 1989, dans le monde et en France. L'exposition

<sup>156</sup> Propos de Henry Meyric Hugues, ancien directeur du British councils of arts et président de la biennale européenne d'art contemporain Manifesta. Voir Bourriaud, Nicolas. (2001). « Qu'est-ce que la globalisation ? ». *Artpress*, 379, p. 55-64, p. 58.

<sup>157</sup> Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global*. *Op. cit.*, p. 34.

<sup>158</sup> « l'effet-Magiciens » correspond, selon le théoricien de l'art Joaquin Barriendos, au tournant global et la nouvelle géographie internationale de l'art qui s'est imposée à la fin des années 1980. Voir Quirós, Kantuta et Imhoff, Aliocha. (2014). *Géoeshétique*. Paris : Éditions B42, Pougues-les-eaux : Parc Saint Léger Centre d'art contemporain, Clermont-Ferrand : École Supérieure d'Art de Clermont-Ferrand Métropole, 173 p.

<sup>159</sup> Expression utilisée par la critique d'art et commissaire Ekarina Degot. Voir Bourriaud, Nicolas. (2001). « Qu'est-ce que la globalisation ? », *Op. cit.*, p. 56.

d'art contemporain se présente comme le symptôme d'un état ou d'un processus et, dans le cas de la France, comme le témoin de la situation postcoloniale française (Allain Bonilla : 2016). *Magiciens* est la première exposition en France à avoir ouvert le débat sur la problématique identitaire, en raison notamment de sa réception critique qui fait entrer les théories postcoloniales dans le champ de l'art.

C'est à partir des années 1960 que plusieurs courants de pensée ont étudié l'identité culturelle et se sont largement développés parallèlement au phénomène de mondialisation qui « représente le triomphe de la culture occidentale, l'apogée de son expansion géographique »<sup>160</sup>. Dans le monde anglophone, les *cultural studies* puis les *postcolonial studies* et les *subaltern studies* se sont positionnées contre les discours officiels et se sont attachées à déconstruire les mécanismes du colonialisme pour écrire une histoire à part égale, plus cohérente avec le contexte mondialisé. On pourrait croire que ces nouvelles dynamiques ont engendré une réflexion dans les domaines de l'histoire de l'art et de la muséologie en France, mais nous constatons au contraire un manque d'initiatives et de propositions intégrant adéquatement les théories postcoloniales depuis *Magiciens* (Jean-Pierre : 2014, Allain Bonilla : 2016). Des expositions d'art contemporain internationales et collectives présentées ou conçues en France, seules *Africa Remix* (2005) et *Intense Proximité* (2012) — que nous les analysons dans le chapitre suivant — comportent une réflexion postcoloniale sur l'identité culturelle et rendent compte d'une possible transformation dans la façon de traiter la question identitaire. Puisque, comme nous l'avons montré précédemment, le *re-enactment* se positionne plutôt en faveur des *Magiciens* et n'adopte pas une démarche résolument critique, malgré sa réception controversée en 1989 et par la suite. Il semblerait que la distance historique ait permis aux critiques et commentateurs de *Magiciens* de prendre conscience de son importance et de sa

---

<sup>160</sup> Citation de la commissaire Victoria Noorthoorn extraite de Bourriaud, Nicolas. (2001). « Qu'est-ce que la globalisation ? », *Op. cit.*, p. 60.

pertinence, même si certains commentateurs l'avaient déjà remarqué au moment de sa présentation (Bourriaud : 1989b). Aussi, ce retour visait à une consécration des *Magiciens* en l'inscrivant dans une histoire des expositions. L'analogie entre l'exposition *Magiciens* et la figure du prophète — rarement bienvenue à son époque et souvent fêtée après coup — utilisée par Hans Belting lors du colloque de 2014 définit bien l'exposition *Magiciens*.

### 1.3.2 L'acte de commémorer

Notre analyse du retour « légendaire » a clairement fait ressortir la volonté de célébrer l'exposition. De nombreux universitaires et spécialistes semblent d'accord pour dire, avec du recul, que *Magiciens* était utile, pertinente et indispensable au regard du développement du phénomène de mondialisation. Malgré la controverse et le choc qu'elle a pu susciter, *Magiciens* a posé des questions en lien avec son époque et la nouvelle cartographie qui se dessinait alors. Ainsi, elle s'est imposée comme un événement en résonance avec les transformations géopolitiques mondiales (chute du mur de Berlin, manifestations de la place Tian'anmen, etc.) qui ont fait l'actualité de l'année 1989. D'ailleurs, Daniel Soutif nous rappelle que *Magiciens* n'avait pas pu faire la Une des journaux — notamment de Libération, dont il était le critique d'art à l'époque — à cause de ces événements majeurs<sup>161</sup>.

Comme nous l'avons montré dans la seconde partie de ce chapitre, le retour « légendaire » est un événement-anniversaire qui répond à une volonté de commémorer. D'un point de vue théorique, la commémoration se définit comme une

---

<sup>161</sup> Propos de Daniel Soutif. Voir Centre George Pompidou. (2014, mars): Colloque international *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire*. Actes de colloque, *Op. cit.*

cérémonie officielle qui vise à se souvenir d'un événement marquant, sollicite la mémoire individuelle et « fait appel aux rapports de la mémoire collective et de la propagande politique : la commémoration est une volonté politique de mémoire »<sup>162</sup>. Présenté comme tel par le Centre Georges Pompidou<sup>163</sup>, le retour de 2014 revêt un caractère mémoriel, voire légendaire qui semble aller à l'encontre d'une volonté d'engagement social et politique du musée, c'est pourquoi nous le comprenons comme une stratégie de consécration. En fait, ce retour, malgré son caractère rétrospectif car commémoratif — principalement dû à la distance temporelle — ne constitue pas une solution postcoloniale. Permet-il seulement de penser le postcolonial ? C'est bien là, le problème que nous posons. Comment le retour sur une exposition qui se voulait « véritablement internationale » peut-il ne pas répondre, ou du moins engager une réflexion, à la principale critique de l'exposition d'origine : le néocolonialisme, surtout dans le cadre d'un programme de recherche sur les expositions ? Comment et pourquoi ne pas avoir traité ni de la question coloniale, ni des réalités et des prolongements coloniaux qu'avait mis en lumière *Magiciens* ? Ces questions sont pourtant au cœur des débats politiques et des préoccupations sociales en France depuis le début des années 2000<sup>164</sup>. Le retour aurait pu permettre à la fois une mise en abyme de *Magiciens*, une poursuite des pourparlers et une continuation des recherches sur la triade art contemporain-identité culturelle-mondialisation.

<sup>162</sup> Gérard Namer (1928-2010) sociologue, professeur de sociologie à l'Université de Paris VII de 1975 à 2001. Voir Namer, Gérard. (1987). *La commémoration en France de 1945 à nos jours*. Paris : Éditions L'Harmattan, 213 p., p. 5.

<sup>163</sup> Voir Centre Georges Pompidou, Paris. *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire*. Récupéré le 6 août 2016 de [https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-ae34b2a636ce0e868dca6ff80f824&param.idSource=FR\\_E-ala4ddefe5abbb9e84dfb8b2a597fa7](https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-ae34b2a636ce0e868dca6ff80f824&param.idSource=FR_E-ala4ddefe5abbb9e84dfb8b2a597fa7)

<sup>164</sup> Smouts, Marie-Claude. (2007). *La situation postcoloniale : les postcolonial studies dans le débat français*. Paris : Fondation nationale des sciences politiques, 451 p., p. 10.

### 1.3.3 Quel positionnement pour le retour ?

La proposition d'Annie Cohen-Solal constituerait un constat additionnel et stérile de la place de *Magiciens de la terre* dans le panorama des expositions d'art contemporain de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. À première vue et d'après le titre, *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire* pouvait/devait être interprété comme une volonté de réfléchir à l'exposition de 1989 donc de réajuster certains propos ou encore de proposer des solutions à la mise en exposition sensible de la création contemporaine mondiale. S'il ne s'agit pas d'une légitimation du projet, il ne s'agit pas non plus d'un repositionnement de la part de l'institution et des équipes curatoriales de 1989 ou de 2014. Il semblerait que le retour fasse appel au jugement du public, notamment par la mise à disposition des archives ou encore par l'écriture d'essais durant l'université d'été. Le choix d'exposer les archives sans analyse ou sans interprétation critiques pourrait être une façon de contourner un véritable positionnement critique.

Par ailleurs, parmi les multiples formes qu'a prises le retour, seul le colloque s'est intéressé à l'interpénétration des théories postcoloniales avec l'art contemporain, seulement aucun intervenant n'a questionné les paramètres utiles ou indispensables à l'élaboration d'une exposition postcoloniale ou la question de la (re) présentation de l'identité culturelle aujourd'hui, en France. Le catalogue, privilégiant les photographies d'œuvres d'art et présentant simplement *Magiciens* et le retour à travers quelques textes, ne constitue pas une publication critique, comme celle à l'origine du retour à la Tate Modern. De plus, l'exposition présente les archives sans se positionner ; la commissaire a fait appel à un artiste qui n'a lui non plus pas pris parti. Enfin, les essais des participants de l'université d'été n'ont pas été diffusés, ni même les rencontres, discussions ou présentations.

Nous avons montré que le retour français de *Magiciens* ne remet pas profondément en cause sa démarche pourtant qualifiée de « néocoloniale »<sup>165</sup>. Le retour ne propose pas de véritables solutions théoriques ou pratiques pour contrer un système de l'art contemporain dominé par le fait colonial<sup>166</sup>, ni pour réfléchir aux mécanismes coloniaux et de hiérarchie culturelle encore tenaces dans le circuit de l'art mondial<sup>167</sup> ou encore pour entamer un travail d'introspection sur la France et son passé colonial. Le constat d'un retour, non pas focalisé sur les nombreuses critiques faites à *Magiciens* mais plutôt sur l'érection d'un standard d'exposition vingt-cinq ans plus tard, nous pousse à écarter la volonté d'un repositionnement de la France et de ses institutions quant au colonialisme. Si bien que nous interrogeons l'orientation critique du Centre Georges Pompidou et de ses programmes de recherches visant pourtant une ouverture culturelle.

Même si la réception critique du retour est plutôt limitée, les articles de presse — qui sont les publications les plus nombreuses — se concentrent sur la contextualisation de l'exposition de 1989 et présentent surtout l'exposition documentaire. Concernant la presse spécialisée, Pierre Vialle, chercheur et commissaire d'expositions, dans son article intitulé « *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire* »<sup>168</sup>, utilise les propos de Françoise Choay sur le narcissisme patrimonial pour questionner les objectifs, les enjeux et l'utilité d'un tel retour. Il questionne le caractère narcissique du retour et l'orientation narcissique<sup>169</sup> du Centre Georges Pompidou à l'orée de ses quarante ans. Effectivement, le retour pourrait traduire une volonté

<sup>165</sup> Voir les écrits d'Okwui Enwezor (2012), Bruce Altshuler (2013) et Lucy Steed (2013).

<sup>166</sup> Voir les arguments de Nicolas Bourriaud. Bourriaud, Nicolas. (1989). « Les magiciens de Babel », *Op. cit.*, p. 40.

<sup>167</sup> Quémén, Alain. (2002). « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international : la place des pays « périphériques » à « l'ère de la globalisation et du métissage » ». *Sociologie et sociétés*, 34, 2, p. 15-40.

<sup>168</sup> Vialle, Pierre. (2015). « Magiciens de la Terre, retour sur une exposition légendaire ». *Marges*, 20, p. 174-175. Récupéré le 25 juillet 2016 de <http://marges.revues.org/963>

<sup>169</sup> Nous revenons sur la question du narcissisme de la France dans le dernier chapitre.

d'exemplarité du passé<sup>170</sup>. Aussi, l'humour dont a fait preuve Daniel Soutif, lors du colloque, sur le caractère particulièrement français des événements-anniversaire et cérémonies officielles comme les commémorations a retenu notre attention. La France est-elle plus apte à célébrer qu'à se remettre en question et à se repositionner ?

L'analyse de *Magiciens* et de ses deux retours vingt-cinq ans plus tard, nous a permis de rendre compte d'une initiative à vocation documentaire et commémorative qui ne propose pas un positionnement engagé de la part du Centre Georges Pompidou. Revenir sur *Magiciens* de manière documentaire semble pertinent mais, au regard des transformations dont l'exposition *Magiciens* a été l'instigatrice et le témoin, ce retour n'aurait-il pas dû se livrer à une introspection plus profonde ? Les questions d'identité culturelle, d'identité nationale et de multiculturalisme étant au centre des préoccupations aussi bien sociales que politiques du gouvernement français<sup>171</sup>, un retour plus engagé aurait été cohérent avec la portée et l'impact de *Magiciens*. Le second chapitre s'attache à mettre en évidence les principaux paramètres qui participent à l'élaboration d'une exposition postcoloniale, au moyen d'une l'analyse comparée de deux expositions : *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent*, présentée au Centre Georges Pompidou en 2005, et d'*Intense Proximité*, 3<sup>e</sup> édition de la Triennale de Paris, présentée en 2012 au Palais de Tokyo ainsi que dans sept lieux de la capitale.

---

<sup>170</sup> Il avance cette hypothèse en se basant sur le concept d'*historia magistrat vitae* développé par Cicéron qui correspond à l'idée que « le passé » contribue à une meilleure connaissance de soi-même et permet de mieux orienter les actions contemporaines. Voir Vialle, Pierre. (2015). « Magiciens de la Terre, retour sur une exposition légendaire ». *Op. cit.*

<sup>171</sup> Voir les recherches de Nicolas Bancel sur les prolongements de l'héritage colonial.



## CHAPITRE II

### ANALYSES COMPARÉES

Les vingt-cinq ans qui séparent *Magiciens de la terre* (1989) de son retour (2014) sont particulièrement propices à l'examen de la situation muséologique en France. Ce second chapitre se consacre à l'analyse comparative de deux expositions d'art contemporain qui se sont déroulées dans cet intervalle de temps et qui ont intégré les théories postcoloniales à leur discours curatorial pour traiter de la question de l'identité culturelle dans le contexte mondialisé, postcolonial et multiculturel du XXI<sup>e</sup> siècle. De ce fait, elles constituent des exemples appropriés pour étudier une éventuelle modification des tendances muséologiques des institutions culturelles françaises. Notre analyse comparative, qui vise à démontrer l'existence de facteurs propices ou défavorables à l'élaboration d'expositions cohérentes avec le contexte d'aujourd'hui, confrontera *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent* (Centre Georges Pompidou, Paris, 2005) et *Intense Proximité* (Palais de Tokyo et lieux associés, Paris, 2012) avec *Magiciens*. Pour *Africa Remix*, notre analyse se fonde majoritairement sur l'ouvrage<sup>172</sup> d'Évelyne Toussaint<sup>173</sup>, qui nous a fourni de nombreux et précieux renseignements sur la réception critique de l'exposition. Dans le cas d'*Intense Proximité*, nous avons dû nous contenter des quelques comptes rendus disponibles, sa réception critique étant particulièrement réduite.

---

<sup>172</sup> Toussaint, Évelyne. (2013). *Africa Remix. Une exposition en questions*. Paris : Éditions La lettre volée, 200 p.

<sup>173</sup> Évelyne Toussaint est Maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour à partir de 2008 et directrice adjointe du laboratoire ITEM, Identités, territoires, expressions, mobilités depuis 2012.

## 2.1 *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent* (2005) ou la réouverture des débats

### 2.1.1 *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent*

Présentée du 25 mai au 8 août 2005 au Centre Georges Pompidou, l'exposition a pris forme grâce à la collaboration de Roger Malbert, *senior curator* à la Hayward Gallery, Londres ; Marie-Laure Bernadac, commissaire de l'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris ; David Elliott, directeur du Mori Art Museum, Tokyo ; Jean-Hubert Martin, directeur du Museum Kunst Palast de Düsseldorf et de Simon Njami qui en a été le commissaire général. La coopération de ces quatre coproducteurs et de nombreux autres acteurs (partenaires, mécènes, etc.) a permis de proposer une exposition itinérante. Présentée dans chacune des institutions où travaillaient les membres de l'équipe curatoriale, elle a également rejoint le Moderna Museet de Stockholm sous le commissariat d'Annika Gunnarson et a fini sa tournée par la Johannesburg art Gallery grâce à l'implication du conservateur en chef, Clive Kellner.

« Immense, “dangereux”, impossible à cerner, ce vaste continent est réfractaire à toute tentative de synthèse [...] »<sup>174</sup>, *Africa Remix* a choisi une approche non exhaustive. En effet, l'exposition voulait rendre compte d'une multiplicité d'expériences permettant de susciter chez les visiteurs un questionnement sur l'Afrique contemporaine grâce aux œuvres et en se reposant sur une « prise de parole

---

<sup>174</sup> Elliott, David. (2005) « Afrique, expositions et peurs du noir... », dans Centre Georges Pompidou, Paris. (2005). *Africa Remix : l'art contemporain d'un continent*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 339 p., p. 39.

des artistes africains »<sup>175</sup>. Elle s'inscrivait « dans une politique désormais fondamentale pour le Centre George Pompidou : l'ouverture aux scènes non occidentales, chinoise hier, africaine aujourd'hui, latino-américaine demain »<sup>176</sup> développée suite à la détonation<sup>177</sup> produite par *Magiciens de la terre*. L'Afrique étant « le morceau de puzzle manquant de la nouvelle carte mondiale »<sup>178</sup>, *Africa Remix* se proposait alors de remédier à cette absence. La présentation de l'exposition en France, qui nous intéresse tout particulièrement, s'est accompagnée d'un colloque organisé au Centre Georges Pompidou les 15 et 16 juin 2005. La première journée portait sur l'exposition elle-même tandis que la seconde abordait « les *postcolonial studies en débat* »<sup>179</sup>.

Avant de nous plonger dans l'analyse d'*Africa Remix*, il est nécessaire d'évaluer l'ampleur de sa fortune critique, de la situer dans l'espace et dans le temps mais également d'identifier les auteurs qui l'ont produite.

<sup>175</sup> Toussaint, Évelyne. (2013). *Africa Remix. Une exposition en questions*. *Op. cit.*, p. 12.

<sup>176</sup> Voir l'avant-propos du catalogue écrit par Bruno Racine, président du centre George Pompidou. Centre Georges Pompidou, Paris. (2005). *Africa Remix : l'art contemporain d'un continent*. [Catalogue d'exposition]. *Op. cit.*, p. 7.

<sup>177</sup> « L'exposition « Les Magiciens de la terre », en 1989, a servi de détonateur (...) » est une citation extraite de Njami, Simon. (2005). « Chaos et métamorphose », dans Centre Georges Pompidou, Paris. (2005). *Africa Remix : l'art contemporain d'un continent*. [Catalogue d'exposition]. *Op. cit.*, p. 22.

<sup>178</sup> « Remarque sur l'aventure ambiguë de l'art contemporain africain » est une citation extraite de Bernadac, Marie-Laure. (2005). « Remarque sur l'aventure ambiguë de l'art contemporain africain », dans Centre Georges Pompidou, Paris. (2005). *Africa Remix : l'art contemporain d'un continent*. [Catalogue d'exposition]. *Op. cit.*, p. 11.

<sup>179</sup> Titre de cette deuxième journée du colloque.

### 2.1.2 Une réception critique partagée

Le nombre global de visiteurs d'*Africa Remix*, qui s'élève à 750 000 avant sa présentation à Johannesburg<sup>180</sup>, laisse présager l'ampleur de sa fortune critique. La fréquentation de l'exposition selon les lieux d'accueil<sup>181</sup> nous renseigne globalement sur son succès — indépendamment de certains facteurs historiques, culturels comme les périodes de vacances, économiques tel que le prix du billet, etc. À Düsseldorf, environ 25 000 visiteurs ont vu l'exposition en 108 jours d'ouverture, du 24 juillet au 7 novembre 2004, soit la plus longue période d'exposition comparativement aux autres lieux institutionnels. À Londres, du 10 février au 17 avril 2005, on compte 45 700 visiteurs pour 67 jours d'exposition. À Paris, du 25 mai au 8 août 2005 et pour une période de temps similaire à Londres, 158 760 visiteurs sont venus apprécier l'exposition, soit environ 3,5 fois de plus qu'à Londres. L'importante fréquentation d'*Africa Remix* en France témoigne d'un intérêt du public pour la scène artistique africaine. De plus, « les annonces et les comptes rendus adoptent un vocabulaire élogieux »<sup>182</sup>. La presse aurait-elle contribué à susciter cet intérêt ? Ce succès a-t-il un lien avec l'histoire commune qui lie la France au continent africain ? Peut-il être interprété comme le témoin d'un changement de regard des français, et de la France, sur l'Afrique ?

Le caractère itinérant de l'exposition a certainement participé à l'étendue de sa réception critique. Il est fort probable que la communication déployée par chacune

<sup>180</sup> Toussaint, Évelyne. (2013). *Africa Remix. Une exposition en questions. Op. cit.*, p. 62-63.

<sup>181</sup> Pour le nombre de visiteurs à Düsseldorf et Londres. Voir *Ibid.*

Pour le nombre de visiteurs à Paris, voir Centre Georges Pompidou, Paris. « Africa Remix, l'art contemporain d'un continent ». Récupéré le 14 septembre 2016 de <http://histoiredesexpos.hypotheses.org/1181>

<sup>182</sup> Pour des exemples voir Toussaint, Évelyne. (2013). *Africa Remix. Une exposition en questions. Op. cit.*, p. 64.

des « institutions-hôte » autour de l'événement (dossier de presse, catalogue, publicités, etc.) ait stimulé et encouragé la critique. Les revues de presse des institutions dans lesquelles l'exposition a été présentée témoignent visiblement de sa bonne réceptivité<sup>183</sup>, mais l'analyse de l'ensemble de la réception critique rend compte d'un accueil partagé. En effet, de nombreux spécialistes français (Elvan Zabunyan, Philippe Dagen, Jean-Loup Amselle, Bénédicte Ramade, Maureen Murphy) et étrangers (Clémentine Deliss, Okwui Enwezor, Chika Okeke-Agulu, Eddie Chambers, Kodwo Eshun) se sont prononcés en défaveur du projet pour diverses raisons<sup>184</sup> — sur lesquelles nous revenons plus tard. D'autres commentateurs, comme Thomas Boutoux, Cédric Vincent, ou encore Nicolas Michel, qui ont formulé des réserves, ont tout de même salué l'initiative. Enfin, certains artistes (Mohamed El Baz, Mounir Fatmi, Barthélémy Togo) ont montré leur mécontentement concernant le financement du projet<sup>185</sup>. Quels sont les éléments visés par les détracteurs d'*Africa Remix*? Quel bilan pouvons-nous tirer de l'analyse de cette fortune critique ?

### 2.1.3 Exposer la création contemporaine africaine, un sujet délicat (aspect muséologique)

La majeure partie des critiques portait sur le projet en soi. Des lignes de force ont été saluées par la critique comme l'inclusion de l'Afrique du Nord (notamment les pays du Maghreb et l'Égypte) ou encore la présentation d'artistes venant aussi bien d'Afrique qu'appartenant à la diaspora. Toutefois, l'exposition a soulevé un certain

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>184</sup> Voir le chapitre 2 « *Africa Remix* : non-concept ou post-exotisme critique ? », *ibid.*, p 61-74.

<sup>185</sup> Voir la section 2.1.4. de ce chapitre.

nombre de questions<sup>186</sup>, certaines déjà en débat depuis *Magiciens de la terre*, d'autres plus spécifiques à l'Afrique.

La critique muséologique la plus vive concerne l'ancrage du concept dans une analyse postcoloniale auquel le projet se prêtait particulièrement (Zabunyan : 2013). Simon Njami, qui a pourtant côtoyé des courants de pensée politiques et des mouvements militants<sup>187</sup>, s'est fait reprocher de ne pas avoir donné une dimension politique, voir revendicatrice plus forte au projet. Njami a commencé son parcours dans les années 1990 par la *Revue noire*, magazine d'art contemporain qui visait à montrer la création contemporaine et lutter contre la Négritude, il s'est intéressé aux biographies de l'écrivain noir américain James Baldwin et de Léopold Sédar Senghor, écrivain et homme politique français et sénégalais. Considérant l'art africain comme « un élément constitutif du débat international »<sup>188</sup>, il s'est évertué à montrer la diversité de la création artistique africaine. Malgré un parcours marqué par une implication activiste pour la scène artistique africaine, et sa position de commissaire général du projet, *Africa Remix* s'est révélée dénuée d'engagement politique. Survoler, même brièvement, le parcours de Njami met en relief le paradoxe du projet : celui-ci n'est pas construit sur un discours engagé. Or, l'exposition s'attache à montrer la richesse de la scène artistique africaine, aire artistique périphérique — avant l'ouverture du champ de l'art et la reconfiguration cartographique initiées par *Magiciens* une quinzaine d'années plus tôt — dont le passé colonial hante son histoire. Comment accueillir ce projet alors que son concept porte sur le regard d'une nation ou d'un continent ? À l'instar de l'historienne Elvan Zabunyan, nous nous demandons pourquoi le commissaire général, Simon Njami, d'origine africaine, dont

---

<sup>186</sup> Voir le chapitre 2 « « Africa Remix » : non concept ou post-exotisme critique ? ». Toussaint, Évelyne. (2013). *Africa Remix. Une exposition en questions. Op. cit.*, p. 61-74.

<sup>187</sup> Voir le chapitre 3 intitulé « Le point de vue des commissaires », *ibid*, p. 75-94.

<sup>188</sup> *Ibid*, p. 88.

le parcours reflète une prise de position politique en faveur de l'Afrique, n'a-t-il pas enraciné ce projet dans un appareil théorique politisé ?

*Africa Remix* est fondée sur un « non-concept »<sup>189</sup> qui ne permet pas de mettre de l'avant une approche politique et de repenser la question postcoloniale. Le parti-pris, fondé sur une classification territoriale, serait à l'origine de ce malaise (Deliss : 2005, Zabunyan : 2006, Dagen : 2005, Vincent : 2005). Pour sa part, et malgré sa participation au catalogue d'exposition, le critique d'art et anthropologue Cédric Vincent, rappelle que le projet, en s'appuyant sur une définition géographique, s'inscrit dans la veine culturaliste de *Magiciens*. *Africa Remix* sera même qualifié péjorativement de « *touring show* »<sup>190</sup> alors que la seconde journée du colloque au Centre George Pompidou, intitulée « *Les Postcolonial studies* en débat », avait pour objectif d'« éclairer les débats esthétiques à la lumière des questions contemporaines, politiques et intellectuelles telles qu'elles se posent en Afrique et dans le monde »<sup>191</sup>. Le problème proviendrait du fait que le projet d'exposition n'a pas spécifiquement ni exclusivement pris ses racines dans le champ des études postcoloniales. À l'instar de *Magiciens*, le discours postcolonial ne fait pas partie intégrante de l'exposition, il est uniquement abordé dans le cadre des événements parallèles. *Africa Remix* aurait pourtant été l'occasion bien réelle d'intégrer les théories et recherches postcoloniales qui n'ont été que trop peu exploitées dans le champ de la muséologie en France. Le projet permettait précisément de réinterroger et d'approfondir les problématiques dégagées par *Magiciens* seize ans plus tôt, au moment où une attention particulière était portée aux études postcoloniales en France, comme nous le verrons au troisième chapitre. D'autant plus que les thèmes abordés dans les œuvres rejoignaient ceux abordés par les auteurs des *postcolonial studies*, ce qui liait étroitement l'exposition à

<sup>189</sup> Selon l'expression d'Évelyne Toussaint. *Ibid*, p. 69.

<sup>190</sup> Kodwo Eshun cité dans *ibid*, p. 63.

<sup>191</sup> Citation extraite de l'introduction à la deuxième journée de colloque par Mark Alizart. *Ibid.*, p. 144.

ce champ d'études<sup>192</sup>. L'exposition aurait pu suivre une perspective engagée, postcoloniale de surcroît, au lieu de cela, elle été conçue selon des thèmes « passe-partout »<sup>193</sup> qui viennent souligner ce manque de politisation du discours : ville et histoire ; corps et esprit ; terre et identité ; mode, design et musique. L'importance donnée à la géographie, l'absence de concept politique et d'ancrage théorique ainsi que la mise en exposition par thèmes ont valu à *Africa Remix* une évaluation sévère.

L'assise géographique du projet se trouve justement rappelée par le titre, *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent*, bien que son objectif soit de rendre compte d'un continent diversifié et complexe, à la « réalité schizophrène »<sup>194</sup> empreint des mutations « identitaires, esthétiques, intellectuelles » de la contemporanéité<sup>195</sup>. Le titre proposé à l'origine pour l'exposition devait reprendre les termes de Simon Njami dans son article « chaos et métamorphoses », paru dans le catalogue. Contrairement au « chaos et métamorphose », qui traduirait une fascination pour la « friche »<sup>196</sup> et s'inscrirait « dans un contexte d'engouement occidental pour un « exotisme de la pauvreté » »<sup>197</sup>, le titre *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent* tend simplement à souligner la diversité et la richesse artistique de l'aire géographique africaine. Ce changement du titre témoignerait-il d'une volonté de se dégager d'un imaginaire colonial et néocolonial longtemps en usage en Occident ? Le terme « remix » donne une connotation plus contemporaine<sup>198</sup> à l'exposition,

<sup>192</sup> Zabunyan, Elvan. (2007). « Repenser les *cultural studies* et les théories postcoloniales dans leur version française ». *Critique d'art*, 30. Récupéré le 28 mars 2016 de <http://critiquedart.revues.org/994>

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> Citation de Simon Njami. Centre Georges Pompidou, Paris. (2005). *Africa Remix : l'art contemporain d'un continent*. [Catalogue d'exposition]. *Op. cit.*, p. 33.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>196</sup> Voir Amselle, Jean-Loup. (2005). « L'Afrique », dans Centre Georges Pompidou, Paris. (2005). *Africa Remix : l'art contemporain d'un continent*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 339 p., p.67-71.

<sup>197</sup> Murphy, Maureen. (2005). « À propos de l'exposition *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent* », *Gradhiva*, 2, p. 142-144.

<sup>198</sup> Toussaint, Évelyne. (2013). *Africa Remix. Une exposition en questions*. *Op. cit.*, p. 33.



rappelant la manière dont le continent africain se reconstruit. Ainsi, le remix se veut représentatif de l'« univers kaléidoscopique »<sup>199</sup> qu'est le continent africain, par l'évocation du collage, de l'effacement, de l'innovation et du mélange spécifique à l'univers musical.

La sélection des artistes confirme-t-elle cette diversité et ce décentrement ? Appuie-t-elle l'objectif de l'exposition qui est de rendre compte d'une multiplicité d'expériences afin de susciter un questionnement sur l'Afrique contemporaine ? Le manque de visibilité des artistes contemporains africains, en dehors de grands événements, déploré par Eddie Chambers, fondateur du mouvement Black Art, à l'occasion d'*Africa Remix*, donne le ton. Malgré une sélection intégrant des artistes « acteurs de la contemporanéité de l'Afrique », posant « des questions de leurs temps, avec leur vécu, leurs techniques, leurs expériences » et s'inscrivant « dans la contemporanéité, dans le débat actuel, travaillant avec des concepts, lucides »<sup>200</sup>, la sélection a été jugée trop française et éloignée des préoccupations nationales<sup>201</sup>. La sélection des artistes serait un moyen de « véhiculer une certaine image essentialiste de l'Afrique [...] alimentant un marché avide d'exotisme et de catégories toutes faites »<sup>202</sup>. C'est pourquoi même la pertinence du choix des artistes et des œuvres a été remise en question, car les méthodes de sélection répondraient aux exigences d'un marché international régi par l'Occident<sup>203</sup>. La critique s'étant positionnée à l'encontre du concept de l'exposition — en raison de l'absence d'une approche politique —, nous nous demandons si la sélection des artistes aurait été remise en question si le discours de l'exposition avait pris une orientation plus politique et s'était réclamé des théories postcoloniales ? Nous croyons que la collaboration avec

<sup>199</sup> Citation de Marie-Laure Bernadac. *Ibid.* p. 33.

<sup>200</sup> Voir l'entretien de Njami avec Evelyne Toussaint. *Ibid.*, p. 58.

<sup>201</sup> Propos du *curator* Val Williams. *Ibid.*, p. 62.

<sup>202</sup> Propos de Maureen Murphy. *Ibid.*, p. 73.

<sup>203</sup> Propos de l'historienne de l'art Bénédicte Ramade. *Ibid.*, p. 65.

Jean-Hubert Martin, commissaire au parcours controversé, a joué un rôle dans la réception des choix curatoriaux et plus largement de l'exposition. En effet, l'analyse de la critique rend compte d'une meilleure réceptivité aux projets d'Okwui Enwezor (comme notre analyse d'*Intense proximité* le fait ressortir dans la seconde partie de ce chapitre) qu'à ceux de Simon Njami — également d'origine africaine mais qui a été rapproché à plusieurs reprises de Jean-Hubert Martin. Njami et Martin partageraient une méfiance des catégories rigides et des hiérarchies imposées par les diktats du *mainstream* de l'art contemporain. Ils privilégieraient tous les deux la singularité irréductible des œuvres et revendiqueraient une approche esthétique débarrassée de toute vision anthropologique<sup>204</sup>. De plus, ils s'accordent à vouloir élargir les frontières de l'art et à donner une place au visible plus qu'au discours. Par conséquent, l'approche d'*Africa Remix* a été qualifiée d'« anhistorique, [de] décontextualisée et [de] globale »<sup>205</sup> et s'est vue comparée à celle de *Magiciens*. La coopération de Njami et de Martin, dans le cadre d'*Africa Remix*, aurait tenu l'exposition à l'écart d'une position postcoloniale et des questions politiques (Murphy : 2005, Zabunyan : 2006). C'est pour ces raisons que, dans le cas d'*Africa Remix*, la délégation du projet à un commissaire d'origine africaine n'a pas suffi à convaincre la critique de son bien-fondé.

Pour ce qui est de l'interprétation scientifique, nous savons que chaque institution a édité un catalogue d'exposition et a élaboré sa programmation en fonction de sa politique de médiation et de communication. Ainsi, ils sont différents dans leur organisation, leur format et leur contenu. Le catalogue édité par le Centre George Pompidou se compose de six sections. L'« Avant-propos » regroupe les textes des mécènes — Thierry Desmarest, Président-directeur général du groupe Total et Olivier Poivre-d'Arvor, Directeur de l'Association française d'action artistique, du président

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>205</sup> Citation de Maureen. *Ibid.*, p. 72.

du Centre Georges Pompidou Bruno Racine et d'Alfred Pacquement, Directeur du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle. Thierry Desmarest aborde l'implantation du groupe Total en Afrique pour expliquer son soutien à la « première [exposition] consacrée à l'art contemporain du continent africain dans son ensemble, par-delà les clivages géographiques, ethniques, religieux ou politiques »<sup>206</sup>. Les propos de Bruno Racine, quant à eux, combinent des remerciements à Marie-Laure Bernadac et aux mécènes de l'exposition et font écho à *Magiciens*, pour rappeler qu'*Africa Remix* s'inscrit dans la politique d'ouverture du Centre Georges Pompidou. En outre, il évoque la place particulière que prendra la création africaine à Paris entre la présentation d'*Africa Remix* et l'ouverture du Musée du Quai Branly — qui, nous le rappelons, a été un événement controversé en France. Aussi, Olivier Poivre d'Arvor parle d'*Africa Remix* comme d'un « génie »<sup>207</sup> qui facilite un « voyage initiatique »<sup>208</sup> et d'une exposition « qui fera date et [...] s'inscrira comme une référence incontournable dans l'histoire en devenir de l'art contemporain africain, qui avait besoin d'une telle opportunité de se présenter enfin au monde dans toute sa richesse, sa force et son incroyable diversité »<sup>209</sup>. Les termes employés par Poivre d'Arvor ne sont pas sans rappeler les critiques anthropologiques formulées à l'égard de *Magiciens*, à propos du magique, de l'imaginaire et de l'authentique.

Dans la seconde section, nous retrouvons les textes introductifs de Marie-Laure Bernadac, conservatrice en chef du patrimoine qui a dirigé le projet au Centre Georges Pompidou et de Simon Njami, commissaire général. Marie-Laure Bernadac aborde les obstacles — qui prennent la forme de concepts : identité, exotisme, primitivisme, néocolonialisme, authenticité, etc. — et qui feraient « écran à

<sup>206</sup> Texte de Thierry Desmarest, Président-Directeur Général de Total, intitulé « Total, mécène de l'exposition « Africa Remix » ». Centre Georges Pompidou, Paris. (2005). *Africa Remix : l'art contemporain d'un continent*. [Catalogue d'exposition]. *Op. cit.*, p. 6.

<sup>207</sup> Propos d'Olivier Poivre d'Arvor. *Ibid.*, p.8.

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> *Ibid.*

l'appréhension et à la lecture des œuvres ». Elle insiste sur la nouveauté de l'art contemporain africain : « domaine mal connu, car trop souvent occulté par le poids de l'histoire et des tensions héritées du colonialisme »<sup>210</sup>. Dans son article « chaos et métamorphoses »<sup>211</sup>, Njami évoque aussi les difficultés inhérentes à l'exposition de l'art africain et la place nouvelle de la création africaine contemporaine. Insistant sur le silence et la parole des artistes africains, Njami conçoit *Africa Remix* comme un compte rendu de la création artistique née des tumultes de l'histoire et d'innombrables métamorphoses.

La première section « Essais » du catalogue regroupe les écrits de Jean-Hubert Martin, David Elliot, de l'écrivain Abdelwahab Medded, du professeur émérite d'art africain John Picton, de l'anthropologue et ethnologue français Jean-Loup Amselle et Clémentine Deliss. Tous les textes de cette section reviennent, plus ou moins profondément, sur l'histoire de l'art africain et sa place dans l'histoire de l'art occidentale. « Il ne s'agit en aucun cas de livrer ici une quelconque théorie esthétique [...] mais bel et bien de réfléchir sur ce qu'implique l'emploi des termes « art africain » et « art africain contemporain ». Cette phrase introductive au texte de Jean-Loup Amselle est représentative du contenu de cette section. L'ambition ne semble pas de constituer une base théorique à l'exposition. Il s'agirait plutôt d'entamer une réflexion sur la création africaine contemporaine, en proposant un survol de son histoire, de sa représentation et de son exposition.

La section suivante : « Catalogue », s'articule selon les quatre thèmes de l'exposition. Trois des thèmes profitent d'un texte introductif — d'une page et demie — par Simon Njami qui amène un début de réflexion, introduit des références philosophiques,

<sup>210</sup> Citation de Marie-Laure Bernadac. *Ibid.*, p.10.

<sup>211</sup> Texte de Simon Njami. *Ibid.*, p.15-26.

anthropologiques et historiques, et recense les œuvres qui y sont regroupées. Ainsi, dans « Identité et histoire » Njami fait référence à la réflexion de Jean-Paul Sartre sur l'identité du colonisé. « Corps et esprit », introduit une réflexion sur l'autre avec pour référence le psychanalyste et philosophe Jacques Lacan et un élément de définition de l'artiste par Maurice Merleau-Ponty. Dans « Ville et terre », Roland Barthes et Léopold Sédar Senghor participent à la réflexion sur la dichotomie modernité/tradition et les questions de territoire et de mémoire. Seul le thème « mode, design et musique » n'est pas présenté. Cette absence de texte traduit-elle un manque de recherches ou de connaissances de l'équipe ? Que dit-elle de l'organisation thématique ? Nous avons vu que les thèmes ont été jugés « passe-partout » car ils ne tenaient pas compte du caractère (souvent) politique des œuvres. Si l'approche thématique avait été plus critique et engagée, aurait-elle assuré une meilleure réception de l'exposition ?

La partie « Africa Remix *sampler* », que Cédric Vincent et Thomas Boutoux présentent comme étant un texte à multiples entrées, se décompose en rubriques pluridisciplinaires : Expositions, revues, collectifs artistiques, courants politiques et de pensée, figures politiques et culturelles, etc. servent à définir comment s'est constitué le champ de l'art africain contemporain. Ainsi, bien qu'originale dans sa forme, cette section nous semble être un complément aux essais, formant un panorama de l'histoire de la scène artistique africaine selon une approche chronologique et pluridisciplinaire. Finalement, la deuxième partie consacrée à des essais propose les textes de Manthia Diawara, professeur en littérature et cinéma comparés ; de l'anthropologue Hudita Mustafa, spécialiste des villes globales et de Bernard Müller, Docteur en anthropologie et chercheur indépendant. Manthia Diawara examine l'autoreprésentation dans le cinéma africain, Hudita Mustafa questionne la déconstruction de « l'idée d'Afrique » par les intellectuels africains dans le domaine de la mode, tandis que Bernard Müller s'intéresse à « la performance

comme manifeste d'une nouvelle génération d'artistes africains contemporains »<sup>212</sup>. Ainsi, les trois textes abordent la question des canons occidentaux et la manière dont les artistes africains contemporains ont adhéré ou, au contraire, se sont confrontés à ces codes. Finalement plus critiques, ces trois essais offrent des démonstrations engagées de ce qu'est la création africaine contemporaine.

Au vu des essais publiés, le catalogue semble renforcer le manque d'engagement du projet que soulignaient certains critiques. Les essais amorcent une réflexion sur la création africaine contemporaine en proposant un panorama de son histoire mais ne se positionnent pas, ni théoriquement ni politiquement. Est-il possible d'aborder la création de cette aire géographique indépendamment du poids de l'histoire et des tensions héritées du colonialisme, surtout dans un contexte européen et dans des pays colonisateurs ? Pourquoi le propos de l'exposition a-t-il écarté les considérations politiques ? Est-ce dû à la nouveauté de l'objet d'étude : la création contemporaine africaine ? Considérant que les auteurs, aux profils variés, sont presque exclusivement des spécialistes de la scène artistique africaine<sup>213</sup>, se pourrait-il que la non politisation du discours de l'exposition provienne d'un déni de la France face à l'histoire commune — coloniale — qu'elle a avec l'Afrique ? Le colloque opte-t-il pour une approche plus engagée ? Que raconte-t-il sur l'exposition de l'identité culturelle en France ?

L'exposition s'est accompagnée d'un colloque de deux jours, les 15 et 26 juin 2005. Lors de la première journée, intitulée « Exposer l'art africain contemporain : histoires

---

<sup>212</sup> Titre de l'essai de Bernard Müller. *Ibid.*, p. 301-308.

<sup>213</sup> Biographies des auteurs. *Ibid.*, p.328.

et acteurs »<sup>214</sup>, nous apprenons que le musée du Quai Branly<sup>215</sup> était partenaire dans le projet *Africa Remix*. L'association avec le Centre Georges Pompidou visait à questionner la fonction des institutions parisiennes face à ces artistes et leurs pratiques et ainsi, dans le cas du Quai Branly d'interroger l'héritage des collections ethnographiques. L'exposition présentait les œuvres de maturité des artistes africains, c'est-à-dire les œuvres de la troisième phase d'un processus de mutation et de prise de paroles des artistes africains après la décolonisation<sup>216</sup>. Les œuvres dépassent ainsi le seul enjeu esthétique et proposeraient d'elles-mêmes une vision souvent critique. Est-ce pour cela que l'exposition ne s'ancre pas dans un cadre théorique ? Ne pourrait-on pas comprendre la non politisation du discours comme un moyen d'échapper à un cadre théorique nécessairement occidental ? Pour cette première journée, la parole a été donnée à une nouvelle génération d'artistes, historiens de l'art, critiques d'art et commissaires mais également à des acteurs africains pour élargir l'éventail des points de vue par rapport à l'exposition. Le nombre important d'intervenants et la variété de leur profil<sup>217</sup> pourraient-ils être interprétés comme un moyen de débattre et de dialoguer, qui s'inscrirait finalement dans la politique d'ouverture du Centre Georges Pompidou ?

<sup>214</sup> Centre Georges Pompidou, Paris. (2005, juin). Colloque international *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent*. Actes de colloque, Centre Georges Pompidou, 15 juin 2005. Récupéré le 20 août 2016 de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cj7xR4q/rGEMLoG>

<sup>215</sup> Stéphane Martin était le président du Quai Branly à l'époque.

<sup>216</sup> Ce processus comprendrait donc trois phases : 1) phase de célébration des racines, 2) phase de dénégation et 3) phase d'apaisement ou de maturité. Propos de Simon Njami repris par Bruno Racine. *Ibid.*

<sup>217</sup> Bruno Racine, président du Centre Georges Pompidou ; Stéphane Martin, président du musée du Quai Branly ; Simon Njami, Marie-Laure Bernadac ; Jean-Hubert Martin ; Salah Hassan, *curator*, critique d'art et professeur ayant notamment collaboré avec Okwui Enwezor ; Gilane Tawadros, critique d'art et commissaire d'exposition britannique d'origine égyptienne et directrice de l'InVA (Institute of international visual arts) ; Ntone Edjabe, critique d'art, commissaire et directeur de la revue *Chimurenga* (Le Cap, Afrique du sud) ; Raphael Chikukwa, directeur de la galerie nationale D'harrare, Zimbabwe ; Mounira Khémir, commissaire d'exposition et historienne de l'art et de la photographie Tunis/Paris ; Mai Abu El Dhab, critique d'art et commissaire d'exposition (Le Caire, Egypte) et Samuel Sidibé, directeur du musée national de Bamako, Mali.

La présentation des commissaires (Simon Njami, Jean-Hubert Martin et Marie-Laure Bernadac) rappelle que l'exposition répond à un manque de visibilité de l'art contemporain africain. L'exposition s'est donc concentrée sur trois priorités, qui représentent ses lignes de force : d'abord, l'inclusion du Maghreb et d'autres pays souvent oubliés comme l'Égypte, car l'Afrique n'est pas seulement composée de l'Afrique subsaharienne. Ensuite, il n'existe pas d'archétype de l'Africain, la sélection rend compte d'une diversité d'« artistes africains » qui vivent, travaillent en Afrique ou non, qui ont étudié dans les centres occidentaux ou pas, etc. Enfin, l'équipe commissariale insiste sur la volonté de donner la parole aux artistes, les œuvres étant un moyen d'exprimer son existence au monde. Ainsi, le visiteur ferait l'expérience des œuvres non pas en les lisant avec une idée qu'il se fait de l'africanité mais en les lisant comme des œuvres ouvertes. En cela, *Africa Remix*, représenterait une « contemporanéité non pas en Afrique mais dans le monde »<sup>218</sup>.

Salah Hassan, Gilane Tawadros, Ntone Edjabe, Raphaël Chikukwa, Mounira Khémir et Samuel Sidibé, quant à eux, sont intervenus selon leur champ de spécialité et leur profession, sur l'évolution de l'art africain contemporain et sur sa place dans le monde de l'art depuis *Magiciens* — complétant ainsi le catalogue. Tous se sont prononcés en faveur de l'agentivité, c'est-à-dire qu'ils soutiennent l'idée d'une position active. Pour Sidibé, par exemple, elle prendrait forme dans la promotion de la création contemporaine africaine en Afrique, indispensable pour conserver le patrimoine contemporain et par conséquent son avenir. Promouvoir la création africaine contemporaine passerait donc par le développement d'un réseau d'institutions, de lieux de présentation et de diffusion, mais également par l'acquisition d'œuvres et la constitution de collections.

---

<sup>218</sup> Propos de Simon Njami. *Ibid.*



Pour conclure cette première journée, une table ronde fut dédiée à la question des « Expositions : des *Magiciens de la terre* à *Africa Remix* ». Elle rassembla Thomas Boutoux, critique d'art et Maureen Murphy, chargés de modérer la discussion ; Germain Viatte, directeur du département du patrimoine et des collections du musée du Quai Branly ; Olando Britto, commissaire d'exposition à l'Espacio C à Santander en Espagne ; Elvan Zabunyan et les intervenants présents durant la journée. La période de questions nous a particulièrement éclairées sur l'enjeu d'*Africa Remix*. Aurions-nous mis le doigt sur une ambiguïté qui a probablement encouragé la critique ? La première journée, réservée à l'exposition de la scène artistique africaine en général et à *Africa Remix* en particulier, confirme l'intention de l'équipe curatoriale : faire une place à la création africaine contemporaine en France. L'objectif principal de l'exposition consisterait à rattraper le retard de la France en matière d'exposition de la scène artistique contemporaine africaine, sans toutefois que cela ait un impact sur l'intégration du fait colonial dans l'exposition. La critique aurait utilisé *Africa Remix* comme prétexte pour aborder l'absence d'une pensée postcoloniale en France, car l'exposition se prêtait à un engagement politique. Comme le défendait Roger Malbert face à la critique, « Simon Njami n'incarne pas le gouvernement français ». Ainsi, l'exposition s'est écartée d'un discours politique et engagé pour simplement faire état de la création africaine contemporaine. Nous comprenons que le cadre théorique et contextuel représente un paramètre restrictif qui risque de limiter l'appréciation des œuvres et d'enfermer l'artiste dans une condition « passéiste ». Justement, dire que la création contemporaine africaine est méconnue n'était-il pas une façon d'éviter de politiser le discours, par facilité par exemple ? Déjouer la critique, comme *Magiciens* l'aurait fait en invitant des figures du postcolonialisme ?

Toutefois, la seconde journée du colloque, intitulée « Les *postcolonial studies* en débat », abordait spécifiquement la place de ce champ d'études en France et le retour

de la question coloniale dans l'actualité. Le colloque a rassemblé Jonathan Friedman, professeur d'anthropologie à l'EHESS et à l'université de Lund en Suède ; Stuart Hall dans un entretien enregistré dirigé par Mark Alizart, directeur adjoint du Centre Georges Pompidou et membre de l'équipe curatoriale de 1989 ; Wole Soyinka, écrivain et prix Nobel de littérature ; Achille Mbembe, théoricien de la postcolonie ; Jean-Loup Amselle et Bernard Müller, anthropologues qui ont participé au catalogue et Nanette Snoep du musée du Quai Branly. L'objectif était d'évoquer le développement de la scène artistique africaine et le retard de la France sur la question postcoloniale « pour permettre aux consciences de gagner en ouverture »<sup>219</sup>. Mbembe soutenait qu'il faut donner une perspective artistique et esthétique aux *postcolonial studies* ; Müller s'est attardé sur la fermeture de la France à cette pensée en évoquant une série de faits qui témoignent de cette réticence ; Soyinka clamait la réinvention perpétuelle de concepts, de termes et d'actions tandis que Friedman s'était focalisé sur les identités postcoloniales, se référant aux théories de ce champ d'études. Enfin, Stuart Hall s'était attaché à monter la complexité des *postcolonial studies*, sans se positionner précisément. L'ensemble des interventions convergeaient vers une question : comment la France pourrait-elle faire l'économie d'un travail de mémoire ? Dans le cas précis de la France, la première étape n'est-elle pas l'ouverture à la pensée postcoloniale plus que l'exploitation du champ d'études postcoloniales ? Comme le demande explicitement l'historienne de l'art Marie-Christine Eyene, dans son compte rendu sur l'exposition<sup>220</sup> : « la France est-elle prête à avancer ? »

Malgré des commentaires et des questions critiques voir accusateurs provenant aussi bien du public que des intervenants — qui touchaient le rôle des institutions et des

<sup>219</sup> Les détails des interventions sont rapportés par Éveline Toussaint dans le chapitre 4 de son ouvrage. Toussaint, Éveline. (2013). *Africa Remix. Une exposition en questions. Op. cit.*, p.139-195.

<sup>220</sup> Eyene, Marie-Christine. (2005, septembre 1<sup>er</sup>). « *Africa Remix*, le colloque : la France est-elle prête à avancer ? », *Africultures*. Récupéré le 15 septembre 2016 de <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=3933>

acteurs, les rapports de domination, les questions d'identité, d'autorité et d'« auteurité », le système économique de l'art ou encore la pensée postcoloniale et la situation de la France — le colloque, dans son ensemble, rend compte d'une réelle volonté de dialogue et d'ouverture. De nombreux éloges ont été formulés à l'égard de l'exposition et de son importance dans les domaines de l'histoire de l'art et de la muséologie. Cependant, comme le souligne le critique d'art, commissaire et directeur de la revue *Chimurenga* Ntone Edjabe, il est important de dépasser la fierté d'avoir produit une exposition attendue et importante, de ne pas seulement l'applaudir et la célébrer mais de la mettre en perspective et de continuer d'alimenter les débats.

Nous voulons par ailleurs souligner le fait qu'un programme spécifique<sup>221</sup> avait été mis en place autour du travail d'Isaac Julien, réalisateur et artiste d'installations britannique, né de parents antillais. Mais à l'instar du programme cinématographique de *Magiciens*, cette programmation connexe n'a pas fait l'objet de publications. Il n'est mentionné ni dans le catalogue ni sur les enregistrements des colloques. Encore une fois, nous constatons l'invisibilité des événements accompagnant les expositions. Pourtant cette programmation semblait plus engagée, notamment grâce au travail même d'Isaac Julien, diplômé en arts plastiques et en cinéma à la St Martin School of Art de Londres, qui a travaillé sur l'identité de la diaspora noire, la question de la mémoire et du déplacement. Une « revue parlée : Fantôme créole » a aussi entouré l'exposition. Elle a rassemblé en plus d'Isaac Julien, Mark Nash<sup>222</sup>, le poète réunionnais Jean-Claude Carpanin Marimoutou et la politologue française d'origine réunionnaise Françoise Vergès. Pourquoi proposer un tel programme, s'il n'est pas

<sup>221</sup> Centre Georges Pompidou, Paris. *Isaac Julien*. Récupéré le 14 septembre 2016 de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cny7LyM/ryjRdro>

<sup>222</sup> Isaac Julien et Mark Nash ont travaillé ensemble comme conseillers curatoriaux sur la 56e Biennale de Venise dirigée par Okwui Enwezor. Voir University of the Arts, London. *Jean Fisher in conversation with Mark Nash*. Récupéré le 8 janvier 2017 de <http://events.arts.ac.uk/event/2015/2/27/Isaac-Julien-presents-Jean-Fisher-in-conversation-with-Mark-Nash/>

considéré comme partie intégrante de la manifestation, ni même de l'histoire de l'exposition dans le cas du retour sur *Magiciens* ? Pourquoi l'exposition prend-elle le dessus ?

#### 2.1.4 Le poids de l'histoire (aspect économique, politique et idéologique)

Les expositions ouvertes à la production contemporaine en dehors des frontières occidentales sont peu nombreuses si on tient compte de la politisation du discours comme d'un critère de recensement. Elles se résumeraient à *Africa Explores : 20th Century African Art* (1991) de Susan Vogel<sup>223</sup>, *Seven stories about Modern Art in Africa* (1995) conçue par Clémentine Deliss<sup>224</sup>, *The Short Century: Independence and Libération Mouvements in Africa 1945-1994* (2001, 2002) conçue par Okwui Enwezor<sup>225</sup> et *Authentic/Excentric : Africa in and out* (2001) issue de la collaboration de Okwui Enwezor et Salah Hassan<sup>226</sup>. Il est intéressant de remarquer que toutes ces expositions ont été élaborées en dehors de la France et n'y ont pas été présentées. Dans le cas d'*Africa Remix*, il semblerait que ces initiatives antérieures à l'exposition aient été négligées (Enwezor et Okeke-Agulu : 2009). Jean-Loup Amselle, qui considère *Africa Remix* comme une « exposition ghetto »<sup>227</sup>, résume bien la situation que nous analyserons par la suite :

<sup>223</sup> *Africa Explores: 20th Century African Art* a été présentée simultanément au Center for African Art et au New Museum for Contemporary Art, à New York en 1991 puis dans d'autres lieux.

<sup>224</sup> *Seven stories about Modern Art in Africa* a été présentée à la Whitechapel Art Gallery de Londres en 1995, à l'occasion de la manifestation pluridisciplinaire *Africa 95*.

<sup>225</sup> *The Short Century: Independence and Libération Mouvements in Africa 1945-1994* a été présentée en 2001 et 2002 au Museum Villa Stuck de Munich, à la Martin-Gropius-Bau de Berlin, au Museum of Contemporary Art de Chicago puis au Museum of Modern Art de New York.

<sup>226</sup> *Authentic/Excentric : Africa in and out* a été présentée en 2001 à la 49<sup>e</sup> Biennale de Venise.

<sup>227</sup> Expression de Jean-Loup Amselle reprise par Éveline Toussaint. Toussaint, Éveline. (2013). *Africa Remix. Une exposition en questions. Op. cit.*, p. 70.

Il y a deux visions de l'art africain contemporain : une vision anglo-saxonne, postcoloniale et décomplexée, véhiculée par des Africains installés aux États-Unis, comme Okwui Enwezor ; et face à ça, il y a une crispation des francophones, qui ressurgit de manière significative dans *Africa Remix*<sup>228</sup>.

*Africa Remix* serait ainsi emblématique du retard de la France dans la prise en considération de la pensée postcoloniale.

La question du financement rendrait également compte de ce retard. Sur le plan économique, il était convenu que les institutions gèrent indépendamment leur budget. Elles ont donc construit et conduit leur propre politique de partenariat et de financement. Dans le cas du Centre Georges Pompidou, l'implication du groupe Total — 4<sup>e</sup> groupe pétrolier au monde mais 1<sup>er</sup> groupe pétrolier en Afrique, implanté depuis près de soixante-dix ans et dans une quarantaine de pays<sup>229</sup> — en tant que mécène principal a été une question particulièrement sensible et explicitement mise à l'épreuve par des artistes, tels que Mohamed El Baz, Mounir Fatmi ou encore Barthélémy Togo. Ce choix, dit pragmatique et indispensable à la présentation de l'exposition en France<sup>230</sup>, a été justifié par les commissaires, et même soutenu par Samuel Sidibé, directeur du musée de Bamako au Mali lors de la première journée du colloque. Le témoignage de Sidibé à propos de ce choix ne sonne-t-il pas comme une légitimation du projet par l'Afrique, au travers d'un acteur africain conscient des problématiques auxquelles fait face la création africaine ? L'implication financière de Total a remis en cause la totalité du projet et a soulevé la question du mécénat. Qu'il

<sup>228</sup> Citation de Philippe Dagen reprise par Évelyne Toussaint. *Ibid.*, p. 70.

<sup>229</sup> Texte de Thierry Desmarest, Président-Directeur Général de Total, intitulé « Total, mécène de l'exposition « Africa Remix » ». Centre Georges Pompidou, Paris. (2005). *Africa Remix : l'art contemporain d'un continent*. [Catalogue d'exposition]. *Op. cit.*, p. 6.

<sup>230</sup> Toussaint, Évelyne. (2013). *Africa Remix. Une exposition en questions*. *Op. cit.*, p. 136.

s'agisse d'un financement gouvernemental, comme dans le cas de *Magiciens*, ou d'une intervention privée comme celle de Total pour *Africa Remix*, ce sujet rappelle que les implications économiques, politiques, voire idéologiques sont indissociables de l'élaboration d'une exposition. Le financement par le groupe Total et l'Action française d'action artistique serait, dans le cas d'*Africa Remix*, le symptôme de « l'expression de la fascination et de la nostalgie de l'Europe pour ses colonies, de la volonté de consolider une catégorie d'art "contemporain africain" vendeur parce qu'exotique »<sup>231</sup>.

#### 2.1.5 Imaginaire et fictions (aspect anthropologique)

*Africa Remix*, en donnant un aperçu, même non exhaustif, des pratiques africaines contemporaines, abordait la problématique de l'identité culturelle. L'assise géographique du projet ainsi que les transformations dans le monde de l'art générées par *Magiciens* induisent la question identitaire, si bien que les critiques portant sur l'aspect anthropologique se sont attaquées au concept d'« africanité » et à la catégorisation artistique, en lien avec la non intégration des théories postcoloniales dans l'exposition. Bien qu'*Africa Remix*, pour Simon Njami, représente une occasion de s'extraire du cadre ethnocentré pour considérer le projet sous un œil postcolonial et cosmopolitique et à travers un essentialisme stratégique<sup>232</sup>. Clive Kellner, quant à lui, voyait dans le concept de l'exposition un moyen pour les artistes d'exprimer leur africanité, c'est-à-dire « une manière d'exister dans le monde, une identité, une philosophie, et qui fait que l'on n'a pas besoin de vivre en Afrique pour être vraiment un africain »<sup>233</sup>. La catégorisation géographique de l'exposition et le discours en

<sup>231</sup> Citation de Maureen Murphy. *Ibid.*, p. 73.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p.133.

<sup>233</sup> *Ibid.*

faveur d'une africanité, qui serait une « spécificité africaine de l'art », ont été perçus comme de l'essentialisme culturel et géographique mais également comme une ghettoïsation artistique. De plus, puisque l'africanité a rapport à l'autodéfinition, les critiques personnelles ont afflué, interrogeant jusqu'à l'« africanité » de Simon Njami<sup>234</sup>. Preuve que la question identitaire est centrale, voire constitutive de l'exposition. C'est pourquoi, selon les critiques, *Africa Remix* se devait d'être politiquement engagée.

Perçue comme une « quête d'une spiritualité régénératrice »<sup>235</sup>, *Africa Remix* s'inscrit dans la continuité de *Magiciens*. Il s'agit d'un type d'exposition « que l'on pensait révolu » et qui semble « revenir sur plus de quinze années de débats et de recherches postcoloniales »<sup>236</sup>. Simon Njami aurait participé au développement de l'image d'une Afrique misérabiliste et chaotique, d'un « exotisme de la pauvreté ». L'image d'une « Afrique en friche »<sup>237</sup>, qui rapproche l'Afrique d'un lieu désaffecté et délaissé que l'Occident s'approprie comme source d'inspiration, serait aussi stigmatisante que celle d'une Afrique authentique et primitive que l'Occident a trop longtemps conservée. *Africa Remix* renforcerait :

La part prépondérante de l'Afrique dans l'imaginaire planétaire, notamment artistique. Véritable "parc à thèmes", occupant dans la division internationale de l'imaginaire la place ambiguë du « primitivisme » à la mode, source d'une « délicieuse frayeur » pour le public occidental, continent à la fois "dégénéré" et source de régénération pour l'humanité blanche, l'Afrique, sous la forme de la friche, affleure régulièrement dans l'imaginaire artistique occidental et singulièrement français.<sup>238</sup>

<sup>234</sup> *Ibid.*, p.73.

<sup>235</sup> Voir mémoire partie 1.1.5. L'Autre : regards et points de vue (aspect anthropologique)

<sup>236</sup> Toussaint, Évelyne. (2013). *Africa Remix. Une exposition en questions. Op. cit.*, p. 72.

<sup>237</sup> Voir Amselle, Jean-Loup. (2005). *L'Art de la friche. Essai sur l'art contemporain africain*, Paris : Flammarion, 214 p.

<sup>238</sup> *Ibid.*

*Africa Remix* ne fait pas l'unanimité. Il existe une réception critique positive, comme en témoignent les revues et articles de presse<sup>239</sup>, mais les spécialistes (historiens de l'art, muséologues, artistes et spécialistes pluridisciplinaires) se sont positionnés majoritairement en défaveur du projet. Le fait que certaines critiques avaient déjà été formulées à l'encontre de *Magiciens de la terre* démontre que le Centre Georges Pompidou, malgré un réajustement de sa politique, n'est pas parvenu à développer une approche suffisamment engagée et pertinente. L'analyse d'*Africa Remix* révèle l'absence d'une réflexion critique et théorique, qui semblerait être récurrente, voire systématique dans le champ de la muséologie en France. La différence entre les retours sur *Magiciens*, respectivement présentés par le Centre Georges Pompidou et par la Tate Modern en 2014 — analysés dans le chapitre précédent —, renforce cette idée. Le déploiement d'une démarche critique et théorique ainsi que l'élaboration d'un discours politique seraient indispensables pour traiter de l'identité culturelle. En effet, la problématique identitaire rejoint les questions — historiques, politiques, économiques, sociales et culturelles — de domination. Dans le cas de *Magiciens*, comme ici avec *Africa Remix*, la question identitaire est abordée en fonction de la place — centrale ou périphérique — des aires géographiques dans la cartographie et dans l'histoire de l'art. *Magiciens* avait déclenché une crise dans le champ muséologique et bouleversé le monde de l'art, remettant en cause l'autorité du monde occidental. À partir de la fin des années 1980 — époque de grandes transformations sociales, politiques, économiques, géographiques, culturelles (mondialisation, reconfiguration de la géographie politique, processus de décolonisation, migrations, intensification de la communication, etc.) —, les institutions artistiques et culturelles, ainsi que leurs acteurs de l'art contemporain devaient se repositionner et aborder l'identité culturelle différemment. L'analyse d'*Africa Remix*, à travers sa réception

---

<sup>239</sup> Voir Toussaint, Évelyne. (2013). *Africa Remix. Une exposition en questions. Op. cit.*, p. 61-64.



critique, le prouve. D'ailleurs, nous avons appris par le catalogue que la création africaine contemporaine serait un champ d'études nouveau. Se peut-il alors que cette nouveauté soit à l'origine de la réception contrastée d'*Africa Remix* ? Ou bien, la France aurait-elle une difficulté particulière à l'aborder en raison du poids de son passé colonial ? La collaboration du Centre Georges Pompidou avec le musée du Quai Branly interpelle. Souhaité par Jacques Chirac, le projet du musée du Quai Branly<sup>240</sup> a été largement controversé rappelant aussi les débats ouverts par *Magiciens*. La réception critique d'*Africa Remix*, présentée seize ans après *Magiciens*, a justement mis en relief la difficulté des institutions françaises et plus globalement de la France à aborder l'identité culturelle. Comment les institutions peuvent-elles dépasser cette crise ? Comment la France, dont l'histoire est fortement marquée par l'entreprise coloniale, peut-elle soutenir ses institutions, face à la question identitaire ? Nous avons vu qu'*Africa Remix* ne laisse pas voir un repositionnement. Au contraire, son objectif de faire état de la création africaine contemporaine démontre à lui seul le retard des institutions françaises, voire carrément une France qui évite de penser la postcolonie, dans la présentation de la scène artistique africaine. Qu'en est-il de la proposition d'Okwui Enwezor avec *Intense Proximité* ? Conçue en 2012, comment cette exposition a-t-elle été reçue par la critique ? Constitue-t-elle une réponse adéquate à la question identitaire, discutée depuis 1989 ?

---

<sup>240</sup> Le Musée des arts premiers - Quai Branly se nomme désormais Musée du Quai Branly - Jacques Chirac.

## 2.2 *Intense Proximité* (2012), une approche cosmopolite et multiculturelle

### 2.2.1 *Intense Proximité*

La Triennale, manifestation culturelle organisée tous les trois ans, a pour objectif de donner un aperçu de l'activité artistique en France, tant celle des artistes français que celle d'artistes étrangers travaillant en France, qu'ils soient vivants ou non. Les deux premières éditions, intitulées *La Force de l'Art*, souhaitées à l'origine par Dominique de Villepin<sup>241</sup>, se sont déroulées en 2006 et en 2009 sous la nef du Grand Palais à Paris. *Intense Proximité*, troisième édition de la Triennale de Paris, a été présentée du 19 avril au 26 août 2012 au nouveau Palais de Tokyo, dont elle a été l'exposition inaugurale, mais également dans sept autres lieux de diffusion (Bétonsalon, Laboratoires d'Aubervilliers, Centre d'art contemporain d'Ivry - Crédac, palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris, Instants Chavirés, Grand Palais, Musée du Louvre) au sein de la capitale française. Cette édition a accueilli 217 000 visiteurs tant dans les espaces du Palais de Tokyo que dans les sept lieux associés<sup>242</sup>. En comparaison, *Magiciens* n'avait accueilli que 30 000 visiteurs et *Africa Remix*, 158 760 visiteurs.

Cette troisième édition a été organisée par le Centre National des Arts plastiques, produite par le Palais de Tokyo et commanditée par le ministère de la Culture et de la

<sup>241</sup> Dominique de Villepin a été successivement, Secrétaire général de la Présidence de la République (1995-2002), Ministre des Affaires étrangères (2002-2004), Ministre de l'Intérieur, de la Sécurité intérieure et des Libertés locales (2004-2005) et Premier Ministre (2005-2007) sous la présidence de Jacques Chirac.

<sup>242</sup> Voir Ministère de la Culture et de la Communication. (2012, 28 août). *Bilan La Triennale « Intense Proximité » : 217 000 visiteurs tant dans les espaces du Palais de Tokyo que dans les sept lieux associés*. Récupéré le 11 octobre 2016 de <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Presse/Communiqués-de-presse/Bilan-La-Triennale-Intense-Proximite-217-000-visiteurs-tant-dans-les-espaces-du-Palais-de-Tokyo-que-dans-les-sept-lieux-associes>

Communication. La direction artistique a été confiée à Okwui Enwezor. Le commissaire d'origine africaine aurait délibérément choisi de collaborer avec quatre autres commissaires : Mélanie Bouteloup<sup>243</sup>, Abdellah Karroum<sup>244</sup>, Émilie Renard<sup>245</sup> et Claire Staebler<sup>246</sup>. L'idée d'inviter Okwui Enwezor viendrait de l'ancien codirecteur du Palais de Tokyo, Nicolas Bourriaud<sup>247</sup>, commissaire d'exposition, historien de l'art et critique d'art français spécialisé dans l'art contemporain qui occupait alors les fonctions de chef de l'Inspection de la création artistique au Ministère de la Culture. Bourriaud, qui a conceptualisé et défini l'esthétique relationnelle<sup>248</sup> entre autres, avait par ailleurs critiqué *Magiciens*. Dans son article « Les Magiciens de Babel », paru dans la revue *Artpress* en mai 1989<sup>249</sup>, Bourriaud avait reproché à l'exposition sa conception mondiale de l'art. Dans une analogie à l'épisode biblique de la tour de Babel, il rejetait une universalité de l'art dont l'« incommunicabilité » constituerait finalement le risque majeur.

<sup>243</sup> Mélanie Bouteloup est cofondatrice et directrice du centre d'art et de recherche Bétonsalon, une association loi 1901 qui soutient les initiatives situées à la confluence de l'art et de la recherche universitaire.

<sup>244</sup> Abdellah Karroum est chercheur et curateur indépendant. En 2002, il a fondé l'appartement 22, un lieu de rencontres et d'expositions, à Rabat. Il est le directeur artistique du Prix international pour l'art contemporain de la fondation Prince Pierre de Monaco.

<sup>245</sup> Émilie Renard est curatrice indépendante et critique d'art. Elle est responsable de la programmation à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, où elle enseigne. Elle a été fondatrice et corédactrice en chef de la revue *Trouble* (2002-2010) et a également codirigé *Public*, un lieu d'exposition indépendant, de 2001 à 2006.

<sup>246</sup> Claire Staebler est curatrice indépendante et critique d'art. Elle a été commissaire d'exposition au Palais de Tokyo entre 2002 et 2007, puis directrice artistique du Pinchuk Art Centre à Kiev, en Ukraine, de 2007 à 2009. Elle a cofondé le projet *No More Reality, Crowd and Performance* présenté à Belgrade, Amsterdam et Istanbul entre 2007 et 2009. Elle a été commissaire d'un certain nombre d'autres expositions.

<sup>247</sup> De 2000 à 2006, Nicolas Bourriaud codirige avec Jérôme Sans le nouveau Palais de Tokyo de Paris. On peut supposer que l'ex-codirecteur du Palais de Tokyo ait proposé Enwezor comme commissaire invité à Marc-Olivier Wahler, directeur de l'institution de 2006 à 2012.

<sup>248</sup> Voir Bourriaud, Nicolas. (2001). *L'esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel, 123 p., p. 117.

<sup>249</sup> Bourriaud, Nicolas. (1989). « Magiciens de la terre », *Flash Art International*, 148, p. 119-121.

L'approche d'*Intense proximité*, basée sur le concept « d'art comme réseau »<sup>250</sup>, nous éclaire sur l'intervention d'intellectuels et d'universitaires explorant le phénomène de globalisation. *Intense proximité* a fait intervenir des intellectuels français (Nicolas Bourriaud, Françoise Vergès, Elvan Zabunyan ou encore Maxime Cervelle) qui ont largement réfléchi et écrit autour de problématiques et thèmes liés à la globalisation, notamment le territoire et les frontières, l'identité, les rapports de domination et le fait colonial. Le projet d'exposition s'est construit à partir de la confrontation des théories de l'anthropologie et de l'ethnologie, des visions et réflexions d'auteurs contemporains appartenant à différentes disciplines et à différents courants de pensée (James Clifford, Thomas McEvilley, Sally Price, Hal Foster, Franz Fanon, Jacques Derrida, Édouard Glissant, pour ne citer qu'eux) ainsi que celles de l'équipe commissariale. L'exposition s'est donc bâtie sur une multitude de points de vue en partie engagés à penser la postcolonie. Ainsi, elle exprimerait le développement d'une dynamique de réflexion nouvelle dans le champ de la muséologie française, une dynamique enrichissante puisque ses sources seraient à la fois issues de la culture intellectuelle française et étrangère. Dynamique qui a manifestement nécessité l'intervention d'un commissaire, à la fois spécialisé dans les questions postcoloniales, et provenant hors des frontières de la France, pour impulser une véritable ouverture multiculturelle.

---

<sup>250</sup> Titre de l'un des textes publié dans le dossier de presse. *La Triennale. Intense proximité* (2012). [Dossier de presse]. Musée du Louvre, Paris. Récupéré le 14 avril 2016 de [http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias\\_fichiers/fichiers/pdf/louvre-dossier-presse-triennale-intense.pdf](http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-dossier-presse-triennale-intense.pdf) p. 6.

### 2.2.2 Une réception critique positive ?

La majorité des écrits relatifs à *Intense Proximité* sont des articles de presse, à caractère promotionnel et/ou informatif, publiés dans différentes revues d'actualités telles que *Paris-art*, *Le Monde*, *La Croix*, *Inferno Magazine*, *Slash/magazine*<sup>251</sup> ou par les institutions instigatrices de l'exposition. Les quelques articles « scientifiques » édités dans des revues spécialisées sont de la main d'historiens de l'art, tels que Jérôme Glicenstein<sup>252</sup>, Vanessa Morisset<sup>253</sup> ou encore Elvan Zabunyan<sup>254</sup>. Le peu de traces laissées par cette exposition invite à examiner plusieurs hypothèses. S'agit-il simplement d'un manque de recul sur cette exposition produite en 2012 ? Pourtant bon nombre de comptes rendus et de critiques sont habituellement formulés dans un laps de temps restreint suivant la fin d'une manifestation. Peut-on alors penser qu'*Intense proximité* ait répondu favorablement aux attentes de l'ensemble de la critique ? Mais là encore, des critiques positives auraient été publiées. Alors, se peut-il qu'une manifestation de l'ampleur de la Triennale de Paris, largement soutenue par le gouvernement, soit passée presque inaperçue aux yeux de la critique ? Pourtant, les moyens financiers<sup>255</sup> et médiatiques semblent suffisants<sup>256</sup> pour garantir la visibilité de l'exposition au sein de la métropole ainsi qu'à l'extérieur ; et surtout, l'objectif d'une telle manifestation n'échappe pas en général à l'attention des médias et des

<sup>251</sup> Pour consulter les articles suivants voir la section « articles et revues » de la bibliographie d'*Intense Proximité*.

<sup>252</sup> Glicenstein, Jérôme. (2007). « *La Force de l'art*. Exposition du 9 mai au 25 juin 2006 - Grand Palais, Paris ». *Marges*, 6, p. 122-123. Récupéré le 6 mai 2016 de <http://marges.revues.org/648>

<sup>253</sup> Morisset, Vanessa. (2012). « Paris - Lieux divers, La Triennale, Intense Proximité », *Esse Arts + opinions*, 76. Récupéré le 6 mai 2016 de <http://esse.ca/fr/compte-rendu/76/paris-0>

<sup>254</sup> Zabunyan, Elvan. (2012). « Rencontres distancées ». *Critique d'art*, 40. Récupéré le 17 février 2016 de <http://critiquedart.revues.org/5672>

<sup>255</sup> Pour plus de détails. Voir Palais de Tokyo, Paris. (2012). *Rapport d'activité de l'année 2012*. Paris : Palais de Tokyo. Récupéré le 6 avril 2016 de [http://palaisdetokyo.com/sites/default/files/Dossiers-pdf/ra\\_pdt\\_2012.pdf](http://palaisdetokyo.com/sites/default/files/Dossiers-pdf/ra_pdt_2012.pdf)

<sup>256</sup> Voir la partie 7 intitulée « contributions » du catalogue d'exposition. Palais de Tokyo, Paris. (2012). *Intense proximité : une anthologie du proche et du lointain*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions Artlys, Éditions du Centre National des Arts Plastiques, 695 p.

spécialistes. Il est utile de rappeler qu'*Intense proximité* a été l'événement inaugural du nouveau Palais de Tokyo, rouvert en 2012 après trois ans de travaux, et il faut prendre en considération la visibilité également offerte par chacun des lieux de diffusion partenaires. Le dossier de presse<sup>257</sup> insiste justement sur le fait que la Triennale est une manifestation permettant à la France d'affirmer et de renforcer la place de Paris sur la scène artistique internationale. On peut alors se demander si inviter un commissaire non européen comme Okwui Enwezor, renommé internationalement au sein de la pratique curatoriale de l'art contemporain africain, aurait pu suffire à enrayer les débats. En effet, les deux premières éditions de la Triennale ont été organisées par des commissaires français<sup>258</sup>, Okwui Enwezor est le premier commissaire africain à être à la tête d'une manifestation de cette envergure dans la capitale française.

### 2.2.3 Traduire une nouvelle proximité (aspect muséologique)

Les réflexions de l'équipe de commissaires ont pris la forme de « spéculations »<sup>259</sup> à partir desquelles l'exposition s'est construite. Dans le catalogue<sup>260</sup>, Okwui Enwezor, Mélanie Bouteloup, Claire Staebler, Abdellah Karroum et Émilie Renard donnent

<sup>257</sup> *La Triennale. Intense proximité* (2012). [Dossier de presse]. Musée du Louvre, Paris. Récupéré le 14. avril 2016 de [http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias\\_fichiers/fichiers/pdf/louvre-dossier-presse-triennale-intense.pdf](http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-dossier-presse-triennale-intense.pdf)

<sup>258</sup> *Force de l'art I* (2006) a été conçue par un groupe de quinze commissaires coordonné par Bernard Blistène alors inspecteur général de la création tandis que *Force de l'art II* (2009) est organisé par trois commissaires français : le directeur artistique, directeur d'expositions, et critique d'art Jean-Louis Froment, le critique d'art et écrivain Jean-Yves Jouannais et Didier Ottinger, conservateur et spécialiste de la peinture moderne et contemporaine.

<sup>259</sup> « Spéculations » est le titre de la partie 1 du catalogue d'exposition.

<sup>260</sup> Palais de Tokyo, Paris. (2012). *Intense proximité : une anthologie du proche et du lointain*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions Artlys, Éditions du Centre National des Arts Plastiques, 695 p.

leur point de vue sur l'intense proximité qui administre notre époque. Enwezor met en lumière deux dichotomies aux fondements de l'anthropologie, à partir de l'étude de l'œuvre de Claude Levi-Strauss, le proche et le lointain et l'ambivalence entre l'exploration pour la science et celle pour la conquête. Surtout, il nous rappelle que le thème du contact est central à cette discipline. Enwezor questionne également la figure du commissaire, en la comparant de près à la figure de l'anthropologue. Il voit une similitude dans la quête de l'art du commissaire et la pratique de terrain de l'ethnographe. Les commissaires comme anthropologues doivent faire face à des désarticulations et à des désorientations, dues à la reconfiguration des géographies culturelles. Aussi, Enwezor met en évidence une proximité intensifiée qui caractérise mais traumatise aussi notre époque. Dans ce cas, le contact doit être pensé différemment. *Intense proximité* questionne ainsi, d'une part, la désorientation spatiale découlant de l'interaction du proche et du lointain, et, d'autre part, la distinction temporelle qui porte sur la relation entre passé et présent, modernité et contemporanéité. Cette « intense proximité », caractéristique de notre époque, s'accompagnerait de tensions et de conflits. Mélanie Bouteloup, dans son texte intitulé « sous tensions »<sup>261</sup>, s'attarde justement sur ce constat, pour montrer l'impossibilité d'un regard objectif et la nécessité d'altérer les imaginaires. Abdellah Karroum rappelle qu'*Intense proximité* porte sur l'observation du présent, Claire Staebler, dans un entretien avec Nicolas Bourriaud, réfléchit aux fondements théoriques de l'exposition, tandis qu'Émilie Renard, dans une transcription de conversations, rend compte des idées et réflexions « informelles » qui ont nourri le projet.

---

<sup>261</sup> Bouteloup, Mélanie. (2012). « Sous-tensions », dans Palais de Tokyo, Paris. (2012). *Intense proximité : une anthologie du proche et du lointain*. [Catalogue d'exposition]. *Op cit.*, p. 37-45.

Le titre *Intense Proximité* met l'accent sur les frottements et les tensions hétérogènes qui animent toute activité humaine mais qui évoque aussi plus précisément le phénomène de rapprochement caractérisant le XXI<sup>e</sup> siècle. La mouvance et la proximité engendrées par la mondialisation deviennent la toile de fond d'un questionnement identitaire général mais aussi d'actualité en France. Quelle est la place de l'individu de par ses origines, sa formation intellectuelle et sa trajectoire de vie ? L'art contemporain offrirait comme possibilité la tenue d'un « discours post-identitaire [au sein de la société française qui] s'est enfermée dans des débats arides et stériles, autour de la notion d'identité »<sup>262</sup>. Finalement, la Triennale 2012 proposait le concept d'*Intense Proximité* comme principe d'organisation,

Plutôt que de concevoir un projet d'exposition qui cherche à estomper les différences et à dissoudre les tensions entre concepts esthétiques et critiques, entre diversité sociale et différences culturelles, ou entre identités nationales et laïques, d'une part, et identifications ethniques et religieuses, d'autre part, ou encore entre droits civiques des autochtones et droits de l'Homme des étrangers.<sup>263</sup>

Le projet voulait précisément mettre en résonance l'art contemporain avec les problématiques sociales et politiques en France, comme l'avaient préconisé antérieurement Elvan Zabunyan (2007), Mark Alizart (2005) ou encore Maxime Cervulle (2008). La logique nationaliste n'étant ni cohérente avec le contexte contemporain, ni avec la multiplication des grandes manifestations artistiques telles que les biennales dans la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle, la question de l'identité nationale s'est vue remise en question bien que « la demande de départ consistait à

---

<sup>262</sup> *La Triennale. Intense proximité* (2012). [Dossier de presse]. Musée du Louvre, Paris. Récupéré le 14 avril 2016 de [http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias\\_fichiers/fichiers/pdf/louvre-dossier-presse-triennale-intense.pdf](http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-dossier-presse-triennale-intense.pdf), p. 7.

<sup>263</sup> *Ibid.*



réaliser une exposition nationale »<sup>264</sup>. La situation sociétale française étant victime d'un retard vis-à-vis de l'étude des réalités postcoloniales<sup>265</sup>, deux questions importantes se sont imposées dans la conception de l'exposition. D'abord, comment concilier ces représentations de l'espace national, apparemment contradictoires et pourtant complémentaires, dans un projet d'exposition inscrit dans un contexte où les questions d'identité multiple, d'expression sociale et d'autonomie individuelle font l'objet d'un débat national ? Ensuite, l'art contemporain et ses différents systèmes de légitimation, de médiation et de diffusion peuvent-ils structurer ce débat et sont-ils capables de prendre des positions critiques par-delà les frontières érigées par le milieu de l'art ?

Plusieurs publications ont accompagné l'exposition : le dossier de presse, le catalogue, un guide de l'exposition et les journaux de la Triennale. Sans nous attarder profondément sur leur contenu, il importe toutefois de rendre compte de l'« espace de générosité intellectuelle »<sup>266</sup> qu'elles ont généré. Ainsi, dans la synthèse qui suit, nous soulignons leurs formes, leurs objectifs ou encore les thèmes abordés. Outre les discours de remerciement adressés aux divers acteurs et partenaires, le dossier de presse s'est attaché à résumer les enjeux et les objectifs clés de l'ensemble de la manifestation. Il présente les participants (commissaires, artistes, acteurs divers), les lieux impliqués et les différentes publications afférentes à l'exposition. Il contient également une partie dédiée à la médiation qui présentait les acteurs, leur mission et les publics ciblés. Aussi, il décrit les différentes activités et ateliers et présente le site internet comme un site d'actualité, « enrichi en permanence par des textes d'actualité et des entretiens filmés. Des galeries-photos et des dossiers d'artistes [documentaient]

<sup>264</sup> Voir l'entretien de Nicolas Bourriaud avec Claire Staebler. Palais de Tokyo, Paris. (2012). *Intense proximité : une anthologie du proche et du lointain*. [Catalogue d'exposition]. *Op. cit.*, p. 61.

<sup>265</sup> Palais de Tokyo, Paris. (2012). *Intense proximité : une anthologie du proche et du lointain*. [Catalogue d'exposition]. *Op. cit.*, p. 12.

<sup>266</sup> Citation d'Okwui Enwezor extraite d'une conversation avec Alfredo Jaar. *La Triennale. Intense proximité* (2012). [Dossier de presse]. *Op. cit.*, p. 4.

le travail des créateurs, des liens [permettaient] de découvrir les lieux associés et de se documenter avant et après la visite. »<sup>267</sup>. Le site internet aurait été pensé, à l'instar des publications, comme un outil de découverte, d'apprentissage et l'utilisation des technologies de communication et aurait participé à la constitution d'une « mondialisation intime » renforçant les lignes de force du projet.

Le guide de l'exposition recensait les artistes en fonction de leur lieu de présentation. Chacun des artistes est présenté grâce à un texte, à la manière d'un cartel d'exposition — mais pas systématiquement d'une illustration de son œuvre. L'introduction au catalogue par Okwui Enwezor précédait le recensement et permettait ainsi de présenter la sélection des artistes sans l'écarter de l'objectif du projet d'exposition.

Les journaux de la Triennale, quant à eux, ressemblent à un complément au catalogue. D'une soixantaine de pages en moyenne chacun, ils forment une sorte de constellation autour du catalogue, qui reste la publication majeure. Au total, cinq journaux ont été publiés, édités chaque mois à partir de janvier 2012. L'exposition s'étant étendue du 20 avril au 26 août 2012, quatre des cinq journaux ont été publiés en amont de l'exposition. Ils sont consultables en ligne et téléchargeables en anglais et en français<sup>268</sup>. Chaque commissaire a pu ainsi traiter d'une question spécifique, en lien avec le concept de l'exposition. L'utilisation de sources variées (essai visuel, extrait de texte, portfolio, entretien, poésie et discussion, etc.) et la variété d'auteurs tendent à une multiplicité et à une pluralité de points de vue. Ces paramètres appuient une volonté de diffusion, déjà visible dans la participation des sept lieux associés. Le premier, édité par Claire Staebler, regroupait une dizaine de contributions autour de la question de l'apprentissage et du désapprentissage. Comment entreprendre un

---

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>268</sup> Voir CNAP - Centre national des arts plastiques. *Journaux de la Triennale*. Récupéré le 14 avril 2016 de <http://www.cnap.fr/le-journal-de-la-triennale>

nouveau projet, en prenant en compte ce qui a été fait, sans pour autant s'y limiter ? Ce journal questionnait les dimensions et les stratégies du désapprendre qui présidaient à la conception d'*Intense Proximité* et de nouveaux événements en général. Il conviendrait de « commencer par se défaire de ses anciens acquis avant d'absorber la nouveauté au risque, sinon, d'ajouter de l'information plutôt que de repenser la structure ? »<sup>269</sup>. Le second était guidé par une forme d'analyse iconographique mise en place par l'écrivain, poète et photographe français Denis Roche dans son livre *Le Boîtier de mélancolie*, dont cinq textes placés en vis-à-vis de photographies ponctuent ce journal. Émilie Renard choisit de s'attarder sur les œuvres qui investissent différentes formes de représentation de la figure humaine envisagée sous l'angle du corps, de son anatomie et de l'identité dont il est porteur. Ainsi, le journal retraçait les différentes manières dont les représentations de soi et de l'autre s'élaborent aujourd'hui, et comment elles sont enchevêtrées avec des images du proche et du lointain, avec des sentiments de familiarité et d'étrangeté, de fascination et de répulsion. Dans le troisième, intitulé « Parler du monde », Abdellah Karroum voulait traiter de la question du partage de savoir, liée à celle de l'apprentissage et de la production dans l'espace où ces aspects de la culture sont expérimentés et coexistent. Par ses contributions transcontinentales, il témoignait indirectement du processus de recherche et des rencontres effectuées lors de la sélection des artistes. Le titre du quatrième journal, « On ne reste pas au même endroit pour regarder une danse de masques », un proverbe Igbo, rappelait l'importance du changement de point de vue. Mélanie Bouteloup revenait sur la mise en ordre, la mise en scène et la mise en forme de l'Autre, proposée par l'ethnographie au début du XX<sup>e</sup> siècle. S'appuyant sur une approche chronologique et une pluridisciplinarité de sources, ce journal avait pour ambition de mettre en lumière les

---

<sup>269</sup> Citation de Irit Rogoff reprise par Claire Staebler dans l'éditorial du premier journal de la Triennale. Staebler, Claire (éd.). (2012, 27 janvier). *Désapprendre*. [Journal de la Triennale #1]. Paris : CNAP - Centre national d'arts plastique. Récupéré le 14 avril 2016 de <http://www.cnap.fr/le-journal-de-la-triennale>

fausses conceptions, les aprioris, les préjugés ou les clichés des représentations qui nous entourent, tout en les maintenant en tension. Le dernier, confié à Okwui Enwezor, se concentrait sur l'exposition en tant que lieu et espace rassemblant une « forêt de signes », pour reprendre le titre du journal. Dans son éditorial, il abordait particulièrement l'art contemporain africain et les discours curatoriaux qui soutiennent sa diffusion publique. Questionner la pratique curatoriale constituait donc l'objectif principal de ce cinquième journal.

Pour sa part, le catalogue propose une anthologie de textes qui témoigne de l'inscription du projet dans la pluridisciplinarité qu'offrent les sciences humaines. Il met en perspective les textes d'auteurs contemporains axés sur les problématiques du XXI<sup>e</sup> siècle avec ceux de penseurs fondateurs des sciences humaines françaises et des théories postcoloniales. Pour répondre à la problématique récurrente de l'« écart entre la forme et le contenu, entre le format et le concept »<sup>270</sup>, l'anthologie visait autant la réflexion que l'exploration des affinités entre certaines disciplines — notamment l'ethnologie, l'anthropologie, l'histoire de l'art et la muséologie — et l'absence d'accord critique sur les questions de production et de réception de l'altérité. Pour se faire, l'épais catalogue de six cent quatre-vingt-quinze pages est divisé en sept sections qui abordent le projet d'exposition, les concepts centraux de l'ethnologie et de l'anthropologie, les grands changements survenus à la fin du XX<sup>e</sup> siècle et au début du XXI<sup>e</sup> siècle, la reconfiguration des institutions, musées et expositions artistiques au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et l'analyse de l'altérité par des artistes. La septième et dernière partie nous renseigne sur les multiples contributions au projet. Elle nous indique la participation de huit partenaires média<sup>271</sup> — *Magiciens* ne comptait que Canal + —, trois partenaires pour la médiation

<sup>270</sup> Palais de Tokyo, Paris. (2012). *Intense proximité : une anthologie du proche et du lointain*. [Catalogue d'exposition]. *Op. cit.*, p. 12.

<sup>271</sup> Liste des partenaires média : TF1, LCI, Métrobus, Arte, LeMonde, Métro, France culture et Télérama.

culturelle dont HSBC, deux partenaires fondateurs, trois partenaires annuels institutionnels et neuf partenaires exceptionnels<sup>272</sup>, un partenaire soutenant le pavillon, et surtout, plus de dix partenaires de projets.

La première partie, « spéculations », qui regroupe les textes des cinq commissaires, revient sur la genèse du projet. Dans son entretien avec Nicolas Bourriaud, Claire Staebler examine la géographie critique de l'art contemporain et comprend l'exposition comme le témoin de son environnement et du monde. Nicolas Bourriaud, quant à lui, insiste sur la figure de l'artiste « sémionaute »<sup>273</sup> qu'il définit comme un inventeur de trajectoires et de formes nouvelles, un unificateur ordonnant l'hétérogénéité de signes et de significations. Mélanie Bouteloup questionne le paradoxe entre la prolifération des connexions et l'intensification des frontières. La fragmentation de la cartographie, les frictions et les tensions seraient occasionnées par les interactions, multipliées par la mondialisation. Abdellah Karroum se penche sur l'itinéraire que suit une œuvre d'art. Émilie Renard aborde la complexité du processus collaboratif d'*Intense Proximité* et examine le processus curatorial. Enwezor se concentre sur l'impact de l'artiste et de l'œuvre d'art sur le réseau de relations qui instaure un contact permanent entre des registres historiques et des temporalités culturelles.

La seconde partie, intitulée « réponses », analyse le concept d'*Intense Proximité* comme un outil esthétique ou rhétorique qui s'exprime sur les proximités qui caractérisent notre période contemporaine. Maxime Cervulle s'interroge sur l'espace de coprésence et la place du spectateur dans celui-ci. James Clifford met en

---

<sup>272</sup> Liste des partenaires exceptionnels : SAHA Istanbul, Mondrian Fund Amsterdam, Adam Mickiewicz Institute/culture.pl, Institut für Auslandsbeziehungen e.V, Pro Helvetia, Fondation suisse pour la Culture, Institut français, Institut Polonais de Paris, Institut Culturel Roumain, British Council.

<sup>273</sup> Voir Bourriaud, Nicolas. (2003). *Postproduction*. Dijon : Les Presses du réel, 96 p.

perspective le commissariat d'exposition contemporain avec les processus de décolonisation et de globalisation en se référant à la tradition de la pratique muséale du XIX<sup>e</sup> siècle. L'attention critique portée sur l'acte d'exposer aurait gagné en complexité due aux nouvelles relations provoquées par la mondialisation. Les textes de Simon Njami, Elvan Zabunyan, Nadia Tazi tendent à rendre compte du paysage culturel et politique contradictoire de la France contemporaine. Ils s'appuient sur l'histoire intellectuelle des discordes et contestations nées de la décolonisation. Françoise Vergès, qui aborde les pratiques coloniales du XIX<sup>e</sup> siècle, met en relief le paradoxe contemporain qui lie une proximité « communément » admise et des cas de profilage racial.

Les quatre autres parties rassemblent vingt-cinq textes issus des disciplines de l'ethnologie, de l'anthropologie et de la philosophie republiés. Couvrant une large période, 1928-2009, ils visent à dresser une généalogie du phénomène/concept d'*Intense Proximité*. Ainsi, « Le proche et le lointain : incursions de l'ethnographie », troisième partie, revient sur les concepts centraux de l'ethnologie et de l'anthropologie grâce aux textes de Claude Lévi-Strauss, Michel Leiris, Marcel Mauss, Jacques Derrida, Clifford Geertz et Sally Price. Il s'agit de réévaluer les fondations de la discipline anthropologique. La partie 4 : « proximités », s'attarde sur les grands changements survenus à la fin du XX<sup>e</sup> siècle et au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Johannes Fabian, Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Édouard Glissant, Abdelkébir Khatibi, Tata Husayn, Manthia Diawara permettent de mettre en relief les tensions qui lient l'ethnologie, l'anthropologie avec les perspectives postcoloniales. Dans une cinquième partie : « La licence curatoriale et la pensée ethnographique : de « Primitivism » à « Magiciens de la terre » », la restructuration des musées et expositions artistiques au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle est abordée grâce aux textes de Thomas McEvilley, William Rubin et Kirk Varnedoe, James Clifford, Hal Forster, Jean-Hubert Martin et Benjamin Buchloh. La sélection

de texte tend à montrer le rôle qu'ont joué les différences culturelles dans la structuration de ces institutions et de ces événements majeurs. Enfin, la sixième partie : « Les poétiques ethnographiques et caméra comme objet de spéculation » se veut une analyse de l'altérité. La médiatisation de l'altérité et son impact sur certaines stratégies ou pratiques artistiques sont mis en relief par des textes d'artistes : Daniel Buren, Jean Rouch, Michel Leris, Denis Hollier, Nancy N. Chen, Jay Ruby et Michael Taussing.

Survoler ces publications, nous renseigne sur le foisonnement de problématiques et de perspectives qui entourent la manifestation. Les multiples textes, qu'ils soient réédités ou qu'ils aient été écrits pour *Intense Proximité*, témoignent de réflexions continues et d'un éventail de points de vue. Surtout, leur multidisciplinarité et leur transdisciplinarité ainsi que leur croisement offriraient une fécondité propice à la réflexion critique :

[car] plus qu'une occasion de faire le point, réviser ou élargir les paramètres du champ d'investigation, une exposition est à plusieurs titres un exercice de spéculation. Le concept d'exposition [...] désigne un contexte philosophique et discursif au sein duquel la disjonction critique de la culture mondiale peut apparaître et faire l'objet d'une organisation, afin de formuler un projet cohérent qui rende les réalités contemporaines immanentes, visibles et présentes.<sup>274</sup>

La sélection des artistes est conséquente de la consistante bibliographie explorée pour *Intense Proximité*. Cependant aucun document ne nous informe ni ne traite de la sélection des artistes ou de l'acquisition des œuvres — qui étaient pourtant sujet à discussion dans le cas de *Magiciens* et que nous aurions souhaité comparer. Bien qu'il existe des « liens entre histoire et contemporanéité, artistes et ethnographes, comparaison du travail ethnographique de terrain avec le travail de commissaire

---

<sup>274</sup> Palais de Tokyo, Paris. (2012). *Intense proximité : une anthologie du proche et du lointain*. [Catalogue d'exposition]. *Op. cit.*, p. 11.

d'exposition. [...] « Faut-il envisager le commissaire d'exposition comme un ethnologue ? »<sup>275</sup>, demande Enwezor dans son introduction au catalogue. La question constitutive de l'exposition, qui « n'est pas d'étudier comment les sociétés contemporaines peuvent partager un espace commun ou vivre ensemble »<sup>276</sup> mais de savoir « comment vivre avec cette disjonction, dans l'épaisseur de nos processus ethnocentriques fondés sur l'identité »<sup>277</sup>, constituerait une base du processus sélectif. Ainsi, la sélection devait résonner avec l'exposition comme lieu d'affrontement des discours. L'entretien de Nicolas Bourriaud par Claire Staebler<sup>278</sup> nous éclaire sur ses méthodes sélectives dans son projet *Altermodern* — présenté en 2009 à la Tate Britain, à l'occasion de la quatrième édition de la Triennale de la Tate —, qu'il rapproche de celles utilisées par Enwezor pour *Intense Proximité*. Pour arriver à une sélection représentative de la scène artistique actuelle, il a fallu ouvrir le paysage en invoquant les différents régimes de passage des artistes dans l'espace géographique. Cette méthode correspond à l'intégration d'artistes nés dans le pays (français), de résidants dans le pays et d'artistes de passage que Nicolas Bourriaud appelle les *passers-by*. Ainsi, la sélection d'artistes renforcerait la « carte cognitive, outil pour penser »<sup>279</sup> que sont les publications. Par ailleurs, l'expertise d'Okwui Enwezor sur les questions identitaires et postcoloniales, territoriales et migratoires, serait à la fois pertinente et propice au questionnement du rôle de la Triennale dans le contexte des débats sur la société française. Son double point de vue actif, situé à la fois à l'extérieur de la France et à l'intérieur du postcolonialisme, aurait sans aucun doute participé à l'élargissement de la scène artistique française, mondialisée et diversifiée, où les distances se sont effacées et la cartographie s'est redessinée<sup>280</sup>.

---

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>276</sup> *Ibid.*

<sup>277</sup> *Ibid.*

<sup>278</sup> Voir l'entretien de Nicolas Bourriaud avec Claire Staebler. *Ibid.*, p. 61.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>280</sup> Zabunyan, Elvan. (2012). « Rencontres distancées ». *Op. cit.*



Il faut rappeler qu'en plus du Palais de Tokyo sept lieux ont participé à la diffusion de la Triennale. Ils sont presque quatre fois plus nombreux que pour *Magiciens*. Ils étendent la portée du projet légèrement au-delà des limites du Paris intramuros. L'idée n'était pas de confiner l'événement dans un lieu donné, mais d'en faire au contraire « une manifestation embryonnaire en étendant sa cartographie à des espaces qui font écho au propos de l'exposition »<sup>281</sup>. Le « lieu laboratoire » et « appareil à capter l'air du temps »<sup>282</sup> qu'est devenu le palais de Tokyo, allié à sept autres lieux de diffusion aux mandats variés, a permis de rejoindre davantage de publics. D'autant plus qu'ils se déploient dans Paris et sa banlieue proche (Ivry-sur-Seine, Aubervilliers, etc.). Ce choix ne répondrait-il pas à une volonté de décentrement des espaces de diffusion ?

#### 2.2.4 La Triennale de Paris (aspect économique, politique et idéologique)

La quasi-absence de critique ne nous permet pas de dégager les « échecs » ou les difficultés d'ordre politique ou idéologique de la manifestation. Dans un parallèle avec *Magiciens*, nous pourrions évoquer la question de la place de la France en matière d'art moderne et contemporain. Comme le dénonce le rédacteur en chef de la revue *Marge* Jérôme Glicenstein<sup>283</sup> :

---

<sup>281</sup> Voir Anonyme, « Okwui Enwezor, commissaire de La Triennale : "décoloniser l'imaginaire du monde" », *Culturecommunication*, 196. Récupéré le 6 mai 2016 de <http://www.culture.fr/fre/Actualites/Musee-Expos/Okwui-Enwezor-commissaire-de-La-Triennale-decoloniser-l-imaginaire-du-monde>

<sup>282</sup> Propos de Nicolas Bourriaud. *La réouverture du Palais de Tokyo*. Journal Télévisé du 20 janvier 2002 sur France 2. Récupéré le 6 mai 2016 de <http://www.ina.fr/video/I925905001044>

<sup>283</sup> Jérôme Glicenstein est membre de l'équipe de recherche Esthétique, pratique et histoire des arts/Laboratoire Arts des images et art contemporain à l'Université Paris 8 où il enseigne.

Reconnaissons pour être honnête que le premier ministre n'a pas choisi les artistes lui-même. Il n'en demeure pas moins que l'ensemble de la procédure met nettement en relief l'importance capitale accordée par les plus hautes autorités de l'État à la promotion des productions culturelles françaises.<sup>284</sup>

La vocation première de la Triennale, qui est de montrer « ce que cela signifie de créer aujourd'hui dans le contexte d'une scène artistique française mondialisée et diversifiée » serait-elle fondée uniquement sur le prestige de Paris et de la France ? L'implication du gouvernement, dans le financement notamment, n'empêche-t-elle pas l'exposition d'être appréhendée comme un espace voué au débat et à la réflexion ? Les manifestations internationales, de type Biennale, s'étant multipliées et éparpillées à travers le monde, la Triennale de Paris sert-elle encore l'hégémonie et la puissance de la France ? Ces manifestations ne seraient-elles pas devenues un système d'échange ou encore un moyen de dialogue dans un monde largement connecté ?

Concernant le financement, aucun document public n'évoque le budget de la manifestation. Nous savons seulement que le budget annuel du Palais de Tokyo pour l'année 2012 avoisinait les 13,6 millions d'euros<sup>285</sup>. Plus de la moitié provenait du Ministre de la Culture et de la Communication, soit 7 262 278 €<sup>286</sup>. La moitié restante correspondait aux ressources propres à l'établissement, cela équivaut à 6 324 562 €<sup>287</sup>, dont près de la moitié provenait de partenaires. Seuls le budget de l'institution et le nombre de partenaires recensé dans le catalogue nous laissent imaginer l'ampleur de la manifestation. Dans son article intitulé « Entre fonds publics et privés : le

---

<sup>284</sup> Glicenstein, Jérôme. (2007). « *La Force de l'art. ... Op. cit.*

<sup>285</sup> Équivaut à 18 993 387 dollars canadiens

<sup>286</sup> Équivaut à 10 147 799 dollars canadiens

<sup>287</sup> Équivaut à 8 835 992 dollars canadiens

financement des musées »<sup>288</sup> publié en 2013, l'AMA (Art media Agency) rappelle qu'en France, le budget des musées est majoritairement issu de l'État. L'exemple du Palais de Tokyo illustre le lien économique qui le lie à l'État. La moitié de son budget est prise en charge par le gouvernement tandis que le reste dépend de ses ressources. Parmi ces ressources, 49 % proviennent des partenariats qui, avec 3,1 millions d'euros<sup>289</sup>, ont presque couvert le coût de sa programmation. Nous avons vu, avec *Magiciens* et *Africa Remix*, que la question du mécénat (entreprises privées et gouvernement) peut être sensible.

#### 2.2.5 Identité culturelle et altérité : frictions (aspect anthropologique)

Dans la réception critique de l'exposition, aucune remarque n'a été faite sur la façon dont l'exposition traite de l'identité culturelle ou de l'altérité. L'eurocentrisme et l'ethnocentrisme reprochés à *Magiciens* et à *Africa Remix* n'ont pas été mentionnés. À quoi correspond ce silence de la critique sur des questions pourtant sensibles depuis *Magiciens* ? Le solide ancrage de l'exposition au sein des théories de l'anthropologie et de l'ethnologie suffirait-il à écarter la critique ? En effet, les quelque sept cents pages du catalogue, qui s'attachent à décortiquer les concepts des deux disciplines pour enraciner le projet d'exposition, reflètent le sérieux du projet. Le fait, non pas d'aborder l'identité culturelle à partir de l'ethnologie et l'anthropologie, mais de la questionner dans la discordance et les tensions que ces disciplines ont pu provoquer, fait d'*Intense Proximité* une exposition au concept critique. La confrontation de textes provenant à la fois de l'ethnologie et de

<sup>288</sup> Art Media Agency. (2013, 28 août). « Entre fonds publics et privés : le financement des musées ». Récupéré le 3 octobre 2016 de <https://fr.artmediaagency.com/78301/entre-fonds-publics-et-privés-le-financement-des-musees/>

<sup>289</sup> Équivaut à 4 329 832 dollars canadiens

l'anthropologie — qui ont participé à leur construction en tant que disciplines — avec des textes pluridisciplinaires contemporains fournirait un cadre fécond, à la fois critique et réflexif.

Il semblerait que le traitement de la question de l'identité culturelle par Enwezor ait été accepté et même soutenu par les spécialistes. Pour preuve, certains d'entre eux comme Zabunyan ou Buren, qui s'étaient élevés contre *Magiciens* ou *Africa Remix*, ont participé au catalogue. La proposition d'Enwezor aurait une véritable volonté de penser un monde qui vacille, et ce, « malgré l'aura et la médiatisation qui accompagnent un événement majeur pour la scène française située au Palais de Tokyo et malgré les réserves qui sont inévitablement (et parfois bêtement) formulées envers les tentatives d'introduire de nouvelles problématiques »<sup>290</sup>. Dans *Intense Proximité*, l'effondrement des distances, qui caractérise et traumatise notre époque, rendrait visible la différence<sup>291</sup>. Ce phénomène ne serait pas une simple proposition « thématique » mais constituerait plutôt un axe par lequel il est indispensable de concevoir l'identité<sup>292</sup>. L'ancrage du projet dans des théories et réflexions pluridisciplinaires, notamment par l'intervention, sous forme d'essais, de nombreux spécialistes, a permis à *Intense Proximité* de s'imposer comme une proposition multiculturelle et postcoloniale à la fois cohérente avec le contexte de l'époque et élargissant la perception de la création française. L'absence de fortune critique serait-elle de l'indifférence ? Traduirait-elle à sa façon le retard de la société française à penser le multiculturalisme, comme nous l'avons observé à partir des expositions *Magiciens* et *Africa Remix* ?

<sup>290</sup> Zabunyan, Elvan. (2012). « Rencontres distancées ». *Op. cit.*, p. 3.

<sup>291</sup> Palais de Tokyo, Paris. (2012). *Intense proximité : une anthologie du proche et du lointain*. [Catalogue d'exposition]. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>292</sup> Zabunyan, Elvan. (2012). « Rencontres distancées ». *Op. cit.*, p. 3.

## 2.3 Trois paramètres pour exposer l'identité culturelle

### 2.3.1 Entre personnalité et parcours : le commissaire d'exposition à l'épreuve

Notre analyse des trois expositions, *Magiciens de la terre*, *Africa Remix* et *Intense Proximité*, permet d'affirmer que la figure du commissaire joue un rôle central, essentiel et décisif dans la portée du projet et sa réception critique.

La place du commissaire est centrale puisque ses fonctions s'étendent de l'élaboration du contenu à la sélection des artistes, de l'organisation du contenu, au choix de la forme en passant par la gestion de l'équipe de réalisation. Ainsi, il est à la fois le directeur scientifique, le directeur artistique et le chef de projet. Il est le « garant de la rigueur scientifique du projet mais aussi de la qualité de sa présentation au public »<sup>293</sup>. Par sa polyvalence, son expertise est supérieure aux autres experts du champ muséal et le commissaire atteindrait ainsi une certaine autorité, sa voix deviendrait déterminante dans l'élaboration du projet. Dans cette partie, nous nous concentrons sur l'expertise et le parcours des commissaires des trois expositions de notre analyse comparée : Jean-Hubert Martin, Simon Njami et Okwui Enwezor.

Jean-Hubert Martin est connu pour son approche formelle, souvent qualifiée de décontextualisée, et le croisement de l'anthropologie avec l'art qui lui a valu des critiques pour le caractère exotique et/ou néocolonial de ses projets. La réception de ses projets est donc partagée, que l'on pense à *Magiciens de la terre* (1989), à *Curios et mirabilia* (1993) ou encore *Partage d'exotismes*, 5<sup>e</sup> Biennale d'art contemporain de

---

<sup>293</sup> Benaiteau, Carole. (2012). *Concevoir et réaliser une exposition. Les métiers, les méthodes*. Paris, : Éditions Eyrolles, 175 p., p. 11.

Lyon (2000). Nous avons vu que le parcours de Simon Njami, malgré des débuts engagés en faveur de la création contemporaine africaine, s'est rapproché de l'approche de Jean-Hubert Martin — un de ses commissaires associés dans le projet collaboratif *Africa Remix* — et a provoqué la controverse dans le cas d'*Africa Remix*. L'analyse des critiques formulées à l'encontre d'*Africa Remix* nous confirme que la place du commissaire est centrale, et ses responsabilités majeures, notamment dans la constitution du contenu scientifique et artistique de l'exposition. Enfin, la réputation et le parcours d'Okwui Enwezor, dont plusieurs projets ont été salués par la critique<sup>294</sup>, nous poussent à percevoir l'absence de critique scientifique, positive comme négative, à l'égard d'*Intense Proximité* comme une forme de réussite. Dans le catalogue d'exposition, il remet d'ailleurs lui-même en question le rôle du commissaire, son pouvoir et la puissance de cet acteur au sein du processus d'élaboration d'exposition. Il serait donc particulièrement conscient de la difficulté de l'exercice et l'aborderait avec beaucoup de sérieux<sup>295</sup>. Le catalogue n'est pas pour lui un outil de promotion ou d'autopromotion mais un espace de réflexion approfondie. On peut aussi comprendre le commissariat en équipe comme un moyen d'éviter la production d'un discours univoque et centré par la multiplication des points de vue. Enwezor a choisi de s'entourer d'une équipe de quatre commissaires relativement jeunes (entre 30 et 40 ans), mobiles et qui portent un intérêt spécifique aux problématiques actuelles qu'il affectionne<sup>296</sup>. Cette collaboration a permis de développer un appareil critique solide fortement ancré dans la théorie. Aussi, nous pensons que choisir Okwui Enwezor, d'origine africaine, en tant que commissaire général est une preuve de décentrement et de délégation de la part du Palais de Tokyo et plus largement du gouvernement français. Enwezor aura certainement apporté un

<sup>294</sup> Notamment la 2<sup>e</sup> Biennale de Johannesburg (1997), la Documenta 11 (2002) ou encore la 56<sup>e</sup> Biennale de Venise (2015).

<sup>295</sup> Voir l'introduction du catalogue d'exposition. Palais de Tokyo, Paris. (2012). *Intense proximité : une anthologie du proche et du lointain*. [Catalogue d'exposition]. *Op. cit.*, p. 11-14.

<sup>296</sup> Pour en apprendre plus sur les commissaires associés. Voir *La Triennale. Intense proximité* (2012). [Dossier de presse]. *Op. cit.*, p. 10.

éclairage différent sur le contexte muséologique français, qui résiste à l'intégration des théories postcoloniales.

Dans un texte publié à l'occasion de *00 s - l'histoire d'une décennie qui n'est pas encore nommée*, 9<sup>e</sup> Biennale d'art contemporain de Lyon (2007), Enwezor fait trois constats qu'il est intéressant de prendre en considération dans l'analyse d'*Intense proximité*. Premièrement, l'un des faits marquants des années 1990 ne concerne pas « la visibilité accrue de l'art contemporain en général sur la scène mondiale, mais plutôt l'émergence significative de l'art contemporain sur des sites de production postcoloniaux à l'intérieur du réseau mondial de production artistique, de diffusion, de représentation du marché et d'accueil par les institutions »<sup>297</sup>. Deuxièmement, les expositions temporaires permettent de débattre sur les discours artistiques mondiaux. Enfin, troisièmement, « le caractère de plus en plus transnational de nombre d'expositions fournit une base productive pour explorer l'importance des modes postcoloniaux d'art contemporain »<sup>298</sup>. Le parcours d'Enwezor<sup>299</sup> témoigne aussi d'un intérêt marqué pour les questions d'actualité en lien avec le phénomène de globalisation, les changements géopolitiques, les questions de migration, de géographies culturelles et les situations postcoloniales qui l'accompagnent. « Aujourd'hui, la matière de débat consiste à se demander : en quoi la proximité est la condition de notre présent ? Comment peut-on participer aux exercices de cohabitation que la proximité produit ? Au lieu de prendre ses désirs comme des réalités où le « lointain » mène à un ethnocentrisme », écrit-il dans un entretien pour

<sup>297</sup> Enwezor, Okwui. (2007). « Le placement ou au « mauvais endroit » : l'art contemporain et la condition postcoloniale », dans Biennale d'art contemporain de Lyon, Lyon ; Moisdon, Stéphanie ; Obrist, Hans Ulrich. *00 s - l'histoire d'une décennie qui n'est pas encore nommée*. [Catalogue d'exposition]. Biennale d'art contemporain, Lyon. Dijon : Les Presses du réel, 304 p., p. 209-229., p. 213.

<sup>298</sup> *Ibid.*

<sup>299</sup> Pour consulter sa biographie. Voir Palais de Tokyo. [s. d.]. *Biographie d'Okwui Enwezor*. Récupéré le 12 octobre 2016 de <http://www.palaisdetokyo.com/fr/ressources/biographies/okwui-enwezor>

la radio française d'actualités RFI<sup>300</sup>. Enwezor, qui voit en la proximité un symptôme de la mondialisation, n'a pas manqué de questionner l'identité et l'altérité. Son expertise est à la fois pertinente et propice au questionnement du rôle de la Triennale dans le contexte des débats de la société française. Dès 1994<sup>301</sup>, il se positionne de manière critique face à une histoire de l'art eurocentrée. Il s'attache dès 1998, comme en témoigne la 2<sup>e</sup> édition de la Biennale de Johannesburg (1997) dont il a été le commissaire<sup>302</sup>, à produire des manifestations abordant les problématiques actuelles, c'est-à-dire, les questions de territoire, de nomadisme, de rapports entre local et global découlant de la mondialisation, d'identité et de multiculturalisme, de politique et de contestation en lien avec le postcolonialisme. Sa proposition sera d'ailleurs considérée comme une réponse directe à la Documenta de Kassel 10<sup>303</sup> (1997) dont les objectifs n'étaient pas assez politiques<sup>304</sup>. Sa proposition pour la Documenta de Kassel 11, en 2002, offre un « discours fondé sur une transpluridisciplinarité politique, éthique, esthétique »<sup>305</sup>, à l'instar de son projet pour la Triennale de Paris. Mais sa relation avec la France semble, dans un premier temps, être déterminée par la critique — qu'il écrit depuis l'extérieur de la métropole —, d'abord envers les *Magiciens de la Terre* (1989) qu'il qualifie d'exposition « néocoloniale », puis contre Simon Njami lors d'*Africa Remix* (2005)<sup>306</sup>. Cependant, sa contribution au catalogue

<sup>300</sup> Forster, Siegfried. (2012, 24 avril). « Okwui Enwezor : « La proximité est un symptôme de la mondialisation » », *RFI - Radio France Internationale*. Récupéré le 18 septembre 2016 de <http://www.rfi.fr/france/20120423-okwui-enwezor-proximite-symptome-mondialisation-intense-proximite-triennale-2012-Levi-strauss-Palais-de-tokyo>

<sup>301</sup> Il fonde, avec Salah Hasan, la revue *Nka: Journal of Contemporary African Art*, publiée par Cornell University à New York. L'objectif principal était de créer un forum critique centré sur l'écriture des artistes Africains et ceux de la diaspora dont les oeuvres étaient invisibles et absentes de l'historiographie occidentale.

<sup>302</sup> La 2<sup>e</sup> édition de la Biennale de Johannesburg s'intitule *Trade routes : History and Geography*.

<sup>303</sup> La Documenta 10 était sous la responsabilité de la commissaire française Catherine David, conservatrice de musée, commissaire d'expositions et critique d'art française. Elle a été directrice artistique de la 10<sup>e</sup> Biennale de Lyon (2009).

<sup>304</sup> Toussaint, Évelyne. (2013). *Africa Remix. Une exposition en questions*. *Op. cit.*, p. 68.

<sup>305</sup> Citation d'Elvan Zabunyan reprise par Évelyne Toussaint. *Ibid.*, p. 68.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 64.



de la 9<sup>e</sup> édition de la Biennale de Lyon en 2007<sup>307</sup> laisse présager une ouverture à une réflexion postcoloniale de l'art contemporain en France. En effet, le texte fait état du contexte particulier de la fin du XX<sup>e</sup> siècle qui a provoqué la multiplication des biennales. Ce type d'exposition, qu'Enwezor juge important pour « l'absence de différenciation de l'art autrefois réduit à ses marges institutionnelles »<sup>308</sup>, est compris comme un « outil de placement »<sup>309</sup> et comme une « zone autonome temporaire de rencontres »<sup>310</sup> indispensable à l'exploration de l'hétérogénéité des modèles artistiques contemporains. *Intense proximité* fait écho à cette réflexion. Le choix de la France tenait peut-être à sa difficulté à se décentrer et à accepter le point de vue de l'« Autre », comme le soulignait Stuart Hall à l'occasion du colloque d'*Africa Remix* en 2005<sup>311</sup>. Selon Hall, le cas de la France diffère en partie des autres anciens Empires car les intellectuels n'ont jamais utilisé d'autres ressources que les leurs et, par conséquent, ils n'ont pas fait preuve de relativisme dans leur réflexion sur le fait colonial<sup>312</sup>. Avec le commissariat d'Okwui Enwezor, on peut avancer qu'*Intense proximité* a été conçue selon une approche relativiste et multiculturelle. Si Enwezor est bien « le serpent du Livre de la jungle »<sup>313</sup>, comme l'a suggéré le commissaire d'exposition Francesco Bonami, alors la France ne pouvait sortir de cette expérience que plus ouverte au multiculturalisme. À condition qu'elle traite les archives de son propre colonialisme.

<sup>307</sup> Enwezor, Okwui. (2007). « Le placement ou au « mauvais endroit » : l'art contemporain et la condition postcoloniale », *Op. cit.*, p. 213.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>309</sup> Le placement est défini par Enwezor comme « un type d'ancrage actif des fortes marques des pratiques artistiques différenciées », *Ibid.*

<sup>310</sup> Expression du théoricien Hakim Bey, *Ibid.* p. 218.

<sup>311</sup> Voir Alizart, Mark. (2005, 16 juin). *Entrevue avec Stuart Hall*. Récupéré le 15 août 2016 de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cozeq6/trbeyLq>

<sup>312</sup> *Ibid.*

<sup>313</sup> « Okwui, c'est le serpent du Livre de la jungle. Il a la rhétorique et le sourire qui vous piègent. Une fois que vous l'aurez quitté, vous ne vous souviendrez plus de quoi il a parlé, mais le charme agira encore. ». Voir Azimi, Roxana. (2005, 23 janvier). « Okwui Enwezor, l'homme de l'art ». *Le Monde*. Récupéré le 27 novembre 2016 de [http://www.lemonde.fr/m-actu/article/2015/01/23/okwui-enwezor-le-maitre-de-l-art-contemporain\\_4560506\\_4497186.html](http://www.lemonde.fr/m-actu/article/2015/01/23/okwui-enwezor-le-maitre-de-l-art-contemporain_4560506_4497186.html)

### 2.3.2 L'ancrage théorique de l'exposition et la politisation du discours

Le second paramètre qui nous apparaît central est l'ancrage théorique de l'exposition. Le contexte de la fin du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup> siècle fait intervenir les questions de frontières, d'identités, de métissages, d'appartenances, et s'oppose aux histoires colonialistes qui n'ont plus lieu d'être dans un monde où les cultures s'entremêlent et s'entrechoquent. Le passé historique des nations ainsi que leurs réalités sociétales, qu'elles aient été colonisées ou colonisatrices, devrait être pris en compte quand il s'agit de traiter d'art contemporain, maintenant que l'art s'est ouvert à toutes les scènes artistiques et culturelles du monde. Il semblerait que l'anthropologie et l'ethnologie soient des disciplines ressources pour aborder sérieusement l'art contemporain mondial en proie aux problématiques — notamment identitaires — du contexte actuel ; comme le montre *Intense Proximité* qui utilise ces disciplines pour questionner à la fois l'art contemporain, ses régimes historiques et ses modalités culturelles. Aussi, notre analyse comparée montre qu'une exposition suffisamment ancrée sur le plan théorique permet d'aborder les problématiques contemporaines de manière plus éthique. Malgré sa fortune restreinte, *Intense proximité* semble avoir fait l'unanimité au sein des professionnels en muséologie ainsi qu'en histoire de l'art. A contrario, nous avons vu précédemment que Simon Njami, qui avait choisi de ne pas traiter particulièrement des réalités postcoloniales dans le discours d'*Africa Remix*, a été largement critiqué en raison de la non politisation du discours d'exposition. La présentation d'une exposition portée sur la scène artistique africaine en France est délicate à cause de l'histoire coloniale qui lie la France au continent africain. Effectivement, comme l'affirme Marie-Laure Bernadac à propos du projet *Africa Remix*, le poids de l'histoire constituerait une barrière à l'appréciation esthétique des créations artistiques, mais la dimension politique peut-elle être mise de côté pour des scènes artistiques dont la construction identitaire et la reconnaissance se sont forgées dans les revendications ? De la même

façon, et bien qu'elle ait intégré les théories postcoloniales pour la première fois dans le champ de l'art en France, *Magiciens* n'a pas suffisamment investi et exploité ce champ d'études.

Les recherches dans le domaine de la muséologie interrogent le musée comme « manière de voir » (Alpers : 1991) et, plus récemment, elles abordent la question de la justice sociale et de l'engagement citoyen (Black : 2005, Flemming : 2002, Lehrer et Milton : 2011, Sandell : 2002, Simon : 2011, Carter : 2012). Seulement, l'exposition est rarement traitée indépendamment du musée. Lorsqu'elle est étudiée, c'est davantage dans des ouvrages destinés aux étudiants en muséographie et scénographie, que comme un objet d'étude à part entière. Les quelques recherches, qui questionnent l'exposition en tant que dispositif communicationnel et discursif (Davallon : 1999 et 2013, Glicenstein : 2009) ou en tant qu'« événement culturel et social porteur d'idéologie » (Ezrati et Merleau-Ponty : 2006), portent avant tout sur la réception de l'exposition. Ces approches communicationnelles nous permettent néanmoins d'établir qu'une exposition est toujours conçue dans le but de « produire un effet » :

Une exposition est avant tout un objet issu de la mise en œuvre d'une technique [...]. Elle est un artefact. À ce titre, elle répond à une intention, c'est-à-dire à un but ou à une volonté de produire un effet. L'exposition est la "résultante d'une opération de mise en exposition" donc d'un ensemble d'opérations techniques portant sur des choses, de l'espace et des acteurs sociaux.<sup>314</sup>

Cette approche théorique et communicationnelle développée par Davallon est pertinente pour notre étude dans la mesure où elle permet de montrer que l'exposition

---

<sup>314</sup> Davallon, Jean. (1999). *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris, Montréal : Éditions L'Harmattan, 378 p., p. 9-10.

est un dispositif discursif et qu'elle joue un rôle important dans la transmission de l'identité culturelle ; nous y reviendrons plus loin dans le troisième chapitre. Si nous avons privilégié ici une démarche qui vise, plus largement, à prendre en considération l'analyse de toutes les composantes de l'exposition, depuis sa conception (notamment les choix curatoriaux) jusqu'à sa présentation et sa réception critique, c'est pour pouvoir examiner ses aspects sociaux et politiques, voire idéologiques. Avec *Intense Proximité*, nous avons remarqué que l'ancrage du discours de l'exposition dans un appareil théorique et critique solide — notamment en intégrant les théories postcoloniales qui ont été négligées jusqu'à présent dans le champ de la muséologie en France — et la politisation du concept de l'exposition sont un paramètre indispensable pour aborder la problématique identitaire. Pour le moment, les théories postcoloniales se trouvent rattachées à l'art, notamment à l'art contemporain, par le biais d'analyses d'expositions spécifiques mais ne font pas l'objet de réflexions théoriques plus poussées. Pourtant, les débats concernant les liens entre culture et politique rejoindraient de façon directe la réalité des pratiques et recherches artistiques contemporaines<sup>315</sup>.

Si en France, le manque de politisation du concept de l'exposition semble récurrent, la dimension politique d'*Africa Remix* a été particulièrement importante dans sa présentation en Afrique du Sud à la Johannesburg art Gallery. Exposer des artistes africains, contemporains de surcroît, en Afrique est rare et la réception critique témoigne spécifiquement de la pertinence de cette initiative. Sur le continent africain, l'exposition n'a pas tant été perçue selon une dimension politique mais plutôt comme la possibilité de voir l'Afrique représentée et présentée en Afrique. L'exposition aurait été à la fois comme une action stratégique de développement — qui permettrait de « rapprocher l'Afrique du reste du monde » et participerait au défi de

---

<sup>315</sup> Zabunyan, Elvan. (2007). « Repenser les *cultural studies* et les théories postcoloniales dans leur version française ». *Op. cit.*

développement de réserves de savoirs collectifs permanentes que sont les institutions<sup>316</sup> —, un outil de lien social et une forme d'engagement.

### 2.3.3 La sélection des artistes comme témoin du multiculturalisme

Le troisième constat que nous avons dressé à partir de notre analyse comparée est l'importance que constitue la sélection des artistes. Leur provenance devrait refléter le contexte mondial dans lequel nous vivons, multiculturel et « post-identitaire »<sup>317</sup>. Le risque des projets basés sur la géographie, dont le concept de départ est de montrer la création artistique d'un territoire, serait de se perdre dans un essentialisme<sup>318</sup> culturel et/ou de tomber dans le piège de la catégorisation par la géographie, qui n'est plus tout à fait d'actualité étant donné l'intensification de la communication, la reconfiguration des frontières due au processus de mondialisation et les phénomènes de migration qui l'accompagnent. Dans nos trois études de cas, nous avons découvert plusieurs approches muséologiques de l'identité culturelle. Au vu de la réception critique, l'exercice n'est pas simple. Toutefois, nous retenons que *Magiciens* a fait date en tant qu'exposition « véritablement internationale »<sup>319</sup>, constituant un nouveau modèle d'exposition qui s'est développé au XXI<sup>e</sup> siècle. Dans le cas d'*Africa Remix*, l'inclusion du Maghreb dans la sélection artistique a été saluée par la critique malgré une assise géographique largement critiquée. D'autre part, il est nécessaire de rappeler le caractère pionnier de l'exposition, concernant le champ de la création

<sup>316</sup> Toussaint, Évelyne. (2013). *Africa Remix. Une exposition en questions*. *Op. cit.*, p. 133.

<sup>317</sup> Le caractère post-identitaire ne correspondrait à un lieu géographiquement délimité mais à un « nouvel espace à conquérir dont la topographie – locale, nationale, transnationale, géopolitique, apatride, contaminée... — reste très mouvante. ». Citations d'Okwui Enwezor. *La Triennale. Intense proximité* (2012). [Dossier de presse]. *Op. cit.*, p. 7-8.

<sup>318</sup> Essentialisme : philosophie qui considère qu'il existe des essences propres à chaque chose, à chaque être. Voir les travaux d'intellectuels du postcolonialisme comme Gayatri Chakravorty Spivak ou Stuart Hall.

<sup>319</sup> Martin, Jean-Hubert. (2012). *L'art au large*. Paris : Éditions Flammarion, 477 p., p. 42.

artistique contemporaine africaine. Pour *Intense Proximité*, l'utilisation des différents régimes de passage des artistes dans le territoire français (permanent ou temporaire) a permis de proposer un panorama de l'activité artistique en France sans restreindre la sélection à la nationalité et d'initier ainsi une perspective multiculturelle et cosmopolite. Il semblerait qu'ancrer la méthode de sélection dans un discours d'exposition politisé et critique constitue un moyen efficace de lutter contre les difficultés muséologiques d'exposer l'identité culturelle contemporaine.

### CHAPITRE III

#### L'EXPOSITION DE L'IDENTITÉ CULTURELLE : PROBLÉMATIQUES ET ENJEUX

L'identité culturelle, devenue une problématique centrale dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle en réaction au processus de décolonisation, aux courants théoriques postcoloniaux et au phénomène de mondialisation, constitue le cœur de notre recherche. Rappelons que notre mémoire vise à révéler un éventuel repositionnement des musées français quant au traitement de la question identitaire dans les expositions d'art contemporain depuis la fin des années 1980. Le lien qui existe entre la problématique identitaire et le postcolonialisme nous pousse à étudier plus en profondeur ce courant de pensée critique. Ainsi, après avoir étudié trois expositions révélatrices des problématiques identitaire et postcoloniale auxquels font face les musées lorsqu'ils exposent de l'art contemporain (chapitres I et II), nous voulons, dans ce troisième et dernier chapitre, rendre compte de la situation singulière et complexe de la France.

Nous examinons le fait colonial au sein de la société française dans le but, d'une part, de comprendre comment les musées traitent de la question identitaire et de ses enjeux et, d'autre part, de faire ressortir une éventuelle transformation de l'orientation des musées et des discours curatoriaux, entre 1989 et 2014. Dans un premier temps, nous nous intéressons au courant de pensée postcolonial. Nous proposons un survol des différentes branches d'études qui constituent le postcolonialisme — *postcolonial studies*, *cultural studies* et *subaltern studies* — pour déterminer et évaluer la place

qu'occupe cette « nébuleuse postcoloniale »<sup>320</sup> dans le champ intellectuel français. Aussi, nous nous intéressons au décalage de la France dans l'assimilation de ce champ d'études autant dans les sphères sociale et politique que dans les domaines de l'histoire de l'art et de la muséologie. Dans un second temps, nous nous intéressons plus précisément à la question du fait colonial et à sa place dans les débats de société en France, depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à ses prolongements contemporains. Nous abordons donc le contexte social et politique de la France en relation avec sa réalité coloniale. Enfin, nous nous interrogeons sur le rôle du musée et de l'exposition dans l'appréciation et la compréhension de l'identité culturelle. Nous questionnons donc l'engagement du musée et son rôle dans la société ainsi que l'importance des expositions d'art contemporain dans la résolution de ces enjeux actuels.

### 3.1 La nébuleuse postcoloniale

#### 3.1.1 Le champ des études postcoloniales et le milieu intellectuel français

Le courant de pensée appelé postcolonialisme est un champ d'études académiques constitué d'un ensemble de théories, d'enseignements, de recherches, de revues autour du fait colonial et de son héritage. Bien que la genèse des réflexions postcoloniales soit née en France, dans le champ littéraire<sup>321</sup> et à contre-courant des discours officiels — grâce aux auteurs de la « pensée 68 »<sup>322</sup> comme Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida entre autres —, les réflexions sur le

---

<sup>320</sup> Terme utilisé par Pascale Rabault-F Feuerhahn. Voir Rabault-F Feuerhahn, Pascale (dir.). (2014). *Théories intercontinentales : voyages du comparatisme postcolonial*. Paris : Éditions Demopolis, 315 p.

<sup>321</sup> Smouts, Marie-Claude. (2007). *La situation postcoloniale : les postcolonial studies dans le débat français*. Paris : Fondation nationale des sciences politiques, 451 p., p.39.

<sup>322</sup> La « pensée 68 » a été rebaptisée *French Theory* sur les campus américains. Voir Alizart, Mark et Kihm, Christophe. (2005). *Fresh théorie*. Paris : Éditions Léo Scheer, 565 p.



postcolonialisme ne se sont pas développées dans le milieu intellectuel français. Le champ d'études postcoloniales s'est plutôt élaboré, établi et développé dans le monde universitaire anglophone, d'abord aux États-Unis, avant de s'étendre considérablement dans le monde anglo-saxon. Les auteurs de cette *French Theory* ont amorcé des réflexions sur la question postcoloniale après la Seconde Guerre mondiale, mais le postcolonialisme se serait véritablement constitué à la fin des années 1970, suite à la publication de l'ouvrage *Orientalism*<sup>323</sup> d'Edward W. Saïd (Hargreaves : 2007, Smouts : 2007, Allain Bonilla : 2016).

Le postcolonialisme englobe trois principaux mouvements qui s'attachent à dénoncer l'hégémonie européenne sur la définition des valeurs et des universaux et à déconstruire le discours colonial. L'essentiel des *postcolonial studies* américaines, qui se sont constituées autour des figures d'Edward W. Saïd, de Franz Fanon ou encore d'Homi Bhabha, réside dans l'affranchissement du mode binaire colon/colonisé, dominant/dominé pour mettre en exergue une pensée autonome qui rend compte des situations postcoloniales et des réalités propres aux populations soumises. Ainsi, la prise en considération des particularismes de chaque histoire est centrale. Les *cultural studies*, qui ont été produites dans le contexte britannique des années 1960 et qui se sont constituées autour de Stuart Hall, Richard Hoggart ou encore Paul Gilroy, luttent également contre les discours officiels imposés par l'hégémonie occidentale. Elles sont souvent rapprochées des *subaltern studies* malgré leur cadre spatio-temporel soit très différent. En effet, les *subaltern studies*, se sont développées dans les années 1980, grâce à un groupe d'universitaires d'origine indienne principalement localisé dans les grandes universités américaines. Dipesh

---

<sup>323</sup> *Orientalism* est considéré comme l'ouvrage fondateur du champ disciplinaire, bien que d'autres textes, notamment ceux d'Homi Bhabha et de Gayatri Spivak, soient reconnus plus tard comme étant aux fondements du postcolonialisme.

Chakrabarty, Partha Chatterjee ou encore Gayatri Spivak<sup>324</sup>, pour ne nommer qu'eux, se sont attachés à déconstruire les imaginaires collectifs officiels construits par le savoir européen et ses élites, à défaire les cadres analytiques européens, à lutter contre l'eurocentrisme et à contrer l'usage universel des concepts hérités des Lumières. Orientées vers le local et déployant le concept d'*agency*, les *subaltern studies* se sont consacrées à reconsidérer l'histoire de la colonisation et de l'indépendance de l'Inde et à revisiter l'historiographie du sous-continent, en quête de récits alternatifs et avec la volonté de donner une voix aux « sans-voix ».

Axé principalement sur la problématique identitaire, autour de l'histoire coloniale, le postcolonialisme s'est élargi pour s'appliquer à toutes les formes de domination — les *gender studies* sont un exemple. Ainsi, l'expansion du postcolonialisme au-delà des cloisons disciplinaires — et notamment son rapprochement avec le champ des sciences humaines —, son abondance, son éclatement et sa diversité, font de ce courant de pensée et de champ d'études académiques transdisciplinaire et multidisciplinaire une véritable nébuleuse. Finalement, le postcolonialisme se définit par :

Une approche, une manière de poser les problèmes, une démarche critique qui s'intéresse aux conditions de la production culturelle des savoirs sur Soi et sur l'Autre, et à la capacité d'initiative et d'action des

---

<sup>324</sup> Gayatri Spivak a notamment développé le concept d'« essentialisme stratégique » qui consiste, en utilisant la fiction, à fixer des « sujets », des « volontés » et des « consciences » socialement construits en les supposant provisoirement réels » afin de corriger les erreurs de l'historiographie officielle. Voir Smouts, Marie-Claude. (2007). *La situation postcoloniale ... Op. cit.*, p. 50.

opprimés (*agency/empowerment*<sup>325</sup>) dans un contexte de domination hégémonique.<sup>326</sup>

### 3.1.2 Décalage et retard

Puisque les théories postcoloniales ne se sont pas vraiment enracinées en France, de nombreux spécialistes s'accordent pour dire que celle-ci accumule un retard dans l'assimilation, l'intégration et la prise en considération de ces théories (Cusset : 2005, Alizart et Kihm : 2005, Smouts : 2007, Hargreaves : 2007). Plusieurs hypothèses ont été formulées pour expliquer cette fermeture culturelle et intellectuelle. Si les théories postcoloniales se sont principalement développées dans le monde anglo-saxon, elles se sont à la fois élargies et diversifiées pour faire place à tous les types de domination<sup>327</sup>. Leur éclatement et leur caractère multidisciplinaire et transdisciplinaire se sont heurtés à un système intellectuel et universitaire particulièrement cloisonné en France<sup>328</sup>. Comme nous le rappelle Philippe Braud<sup>329</sup>, un processus collectif est nécessaire à la reconnaissance d'un nouvel objet de recherche ou domaine d'études, à la fabrication de faits et à la production de savoirs<sup>330</sup>. Ainsi, le fait que les études postcoloniales subissent constamment des

<sup>325</sup> L'*agency* correspond à la conscience de soi, à l'autonomisation du peuple dans le politique et à sa capacité à agir. Le concept d'*agency*, et celui d'*empowerment* qui s'en rapproche, ont été étudiés dans les milieux de recherche et d'intervention anglophones et développé au sein de courants théoriques tels que le postcolonialisme. Voir Calvès, Anne-Emmanuèle. (2009). « *Empowerment* : généalogie d'un concept clé du discours contemporain sur le développement ». *Revue Tiers Monde*, 4, 200, p. 735-749. Récupéré le 27 novembre 2016 de <http://www.cairn.info/revue-tiers-monde-2009-4-page-735.htm>

<sup>326</sup> Smouts, Marie-Claude. (2007). *La situation postcoloniale ... Op. cit.*, p. 33.

<sup>327</sup> Élargissement notamment au féminisme, aux minorités ethniques et aux identités sexuelles. *Ibid.*

<sup>328</sup> Marie-Claude Smouts pense que la réception du postcolonial en tant que nouvel objet scientifique nécessite un décroisement des frontières disciplinaires et la pratique de démarches comparatives. Voir Smouts, Marie-Claude. (2007). *La situation postcoloniale ... Op. cit.*, p. 64.

<sup>329</sup> Philippe Braud est un politologue français, spécialiste de sociologie politique. Il est professeur des Universités à l'Institut d'Études Politiques de Paris et enseignant-chercheur associé au CEVIPOF (Centre de recherches politiques de Sciences Po).

<sup>330</sup> Smouts, Marie-Claude. (2007). *La situation postcoloniale ... Op. cit.*, p. 58.

critiques de l'intérieur comme de l'extérieur ne leur a pas permis de s'implanter durablement et en profondeur dans le milieu intellectuel et universitaire et, finalement, dans le débat français. Les détracteurs ont alors adopté une posture critique vis-à-vis des intellectuels impliqués dans l'exploration de ce courant d'études au croisement des études culturelles et des sciences sociales. Par exemple, Jean-François Bayart parle des études postcoloniales comme d'un « carnaval académique »<sup>331</sup>. Par ailleurs, un décalage dans la publication des ouvrages fondateurs du postcolonialisme aurait participé à ce retard<sup>332</sup> et plongé la France dans un « isolationnisme intellectuel »<sup>333</sup>. L'ouvrage *Postcolonial melancholia* de Paul Gilroy, paru en 1993 et traduit en français qu'une dizaine d'années plus tard, illustre parfaitement ce retard. D'autres raisons ont été invoquées : une défiance à l'égard des post — (postmodernisme, postcolonialisme, poststructuralisme)<sup>334</sup>, le fait que la situation postcoloniale soit arrivée en France tardivement, à la fin des années 1990<sup>335</sup>, et par les marges — c'est-à-dire par les sociétés dans lesquelles perdurent les effets du régime colonial, qui ne sont plus des colonies mais qui ne sont pas encore des territoires totalement indépendants —, ou encore que le postcolonialisme en France se soit « construit par des mouvements militants [...] alors qu'il n'était toujours pas considéré comme un objet transversal légitime dans le champ scientifique »<sup>336</sup>. Finalement, le décalage et le retard accumulés par la France ont été largement constatés et dénoncés par les intellectuels à l'intérieur et depuis l'extérieur de la France.

<sup>331</sup> Bayart, Jean-François. (2010). *Les études postcoloniales. Un carnaval académique*. Paris : Éditions Karthala, 126 p.

<sup>332</sup> Allain Bonilla, Marie-Laure. (2016). « 1989-2005 : un moment symptomatique de la situation postcoloniale française dans les expositions d'art contemporain », *Op. cit.*, p. 3.

<sup>333</sup> Cusset, François. (2003). *French theory : Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et la mutation de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris : Éditions La Découverte, 367 p.

<sup>334</sup> Christine Chivallon est géographe et anthropologue, directrice de recherche au CNRS.

<sup>335</sup> Il est important de préciser que le « post » dans postcolonial n'est pas un « après » temporel ou chronologique mais un au-delà épistémologique.

<sup>336</sup> Smouts, Marie-Claude. (2007). *La situation postcoloniale ... Op. cit.*, p. 33.

Cette difficulté du milieu intellectuel français à s'ouvrir à la pensée postcoloniale — visible dans l'absence et la négligence des *postcolonial studies* — démontre que « la situation de la France vis-à-vis de son passé colonial est singulière »<sup>337</sup>. En fait, il semblerait que la France éprouve de la difficulté à assumer son passé colonial, car, contrairement aux autres anciennes puissances coloniales, elle est pratiquement le seul pays européen à s'être délibérément rangé du côté d'une « nostalgie coloniale »<sup>338</sup> et de l'oubli institutionnalisé, tentant de dissocier son histoire coloniale de son histoire nationale. La France souffrirait d'un refus de décoloniser<sup>339</sup>, en plus d'être en proie à une mélancolie postcoloniale, définie par Claire Ducournau<sup>340</sup> comme un ensemble de « freins sociaux, psychologiques et culturels qui empêchent [...] d'accomplir un nécessaire travail de deuil face à la perte passée de leur empire, afin de bâtir des sociétés plus justes, pleinement multiculturelles »<sup>341</sup>. En outre, il semble qu'il existe « au cœur de toutes les grandes puissances impériales, une incroyable faculté d'oubli »<sup>342</sup> qui consiste à éviter, voire à évacuer, le fait colonial du discours historique, politique et social national. Encore récemment, en 2014,

<sup>337</sup> Bancel, Nicolas ; Blanchard, Pascal et Lemaire, Sandrine. (2005). *La fracture coloniale : la société française au prisme de l'héritage colonial*. Paris : Éditions La Découverte, 310 p., p. 25.

<sup>338</sup> Notion dégagée par le sociologue anglais Paul Gilroy, figure majeure des *cultural studies* britanniques. Voir Gilroy, Paul. (2004). *Postcolonial Melancholia*. New York : Columbia University Press, 192 p.

<sup>339</sup> Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Sandrine Lemaire et Françoise Vergès. Voir Smouts, Marie-Claude. (2007). *La situation postcoloniale ... Op. cit.*, p. 25.

<sup>340</sup> Claire Ducournau est Maîtresse de conférences en sociologie à l'Université Paul Valéry-Montpellier et Chercheure associée au CESSP-CSE - Centre européen de sociologie et de science politique de la Sorbonne.

<sup>341</sup> Voir l'introduction de Ducournau, Claire. (2010). « Mélancolie postcoloniale ? La réception décalée du roman Monnè, outrages et défis, d'Ahmadou Kourouma (1990) ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 5, 185, p. 82-95. Récupéré le 21 avril 2016 de [www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2010-5-page-82.htm](http://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2010-5-page-82.htm)

<sup>342</sup> Citation de Stuart Hall. Voir Alizart, Mark. (2007). *Stuart Hall*. Paris : Éditions Amsterdam, 141 p., p. 45.

l'écrivain, romancier et journaliste sénégalais Boubacar Boris Diop<sup>343</sup> soutenait : « La France devrait se livrer à un honnête examen de conscience au lieu de continuer à prendre le monde à témoin de sa générosité et de sa grandeur d'âme [en Afrique] »<sup>344</sup>. Aussi, comme le soulève le théoricien du postcolonialisme Achille Mbembe :

Pourquoi, en ce siècle dit de l'unification du monde sous l'emprise de la globalisation des marchés financiers, des flux culturels et du brassage des populations, la France s'obstine-t-elle à ne pas penser de manière critique la postcolonie, c'est-à-dire, en dernière analyse, l'histoire de sa présence au monde et l'histoire de la présence du monde en son sein aussi bien avant, pendant, qu'après l'empire colonial ?<sup>345</sup>

S'appuyant sur les recherches de l'historienne Suzanne Citron autour de la mythologie nationale du « génie français »<sup>346</sup>, Nicolas Bancel suggère que ce déni renvoie à la forme même de la société française et aux manières dont la France se représente la nation. Le fait que le modèle républicain moderne, sur lequel la nation française s'est construite, soit enchevêtré avec le colonialisme constitue en soi une difficulté. La participation des médias à la transmission de stéréotypes et d'images accumulées pendant la période coloniale, la participation de l'ensemble des partis politiques républicains à l'aggravation des tensions sociales et à la diffusion d'un sentiment de peur face à l'Autre et, enfin, l'émergence d'une « politique de mémoire » qui tend à l'établissement d'un discours colonial positif et

<sup>343</sup> Boubacar Boris Diop a récemment dénoncé les liens néfastes de la France avec ses anciennes colonies à l'heure des interventions au Mali et en Centrafrique. L'ouvrage *La Gloire des impoteurs. Lettres sur le Mali et l'Afrique* est un recueil de la correspondance entretenue avec l'essayiste, et altermondialiste malienne Aminata Dramane Traoré, ancienne ministre de la culture de son pays (également co-auteur). Voir Diop, Boubacar Boris et Traoré, Aminata. (2014). *La Gloire des impoteurs. Lettres sur le Mali et l'Afrique*. Paris : Éditions Philippe Rey, 240 p.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>345</sup> Citation d'Achille Mbembe. Mbembe, Achille. (2005). « La République désœuvrée. La France à l'ère post-coloniale », *Le Débat*, 5, 137, p. 159-175. Récupéré le 25 septembre 2016 de [www.cairn.info/revue-le-debat-2005-5-page-159.htm](http://www.cairn.info/revue-le-debat-2005-5-page-159.htm), p. 161.

<sup>346</sup> Voir Citron, Suzanne. (2008). *Le Mythe national. L'histoire de France revisitée*. Paris : Éditions de l'Atelier, 351 p.

normalisé notamment au sein du système d'enseignement, sont des témoins de ce déni problématique. D'ailleurs, la réception de l'ouvrage collectif *La Fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, qui a suscité « une levée inattendue de boucliers et des critiques pour certaines violentes venant de milieux intellectuels ou politiques qu'on aurait pu croire réceptifs à la problématique de la « fracture coloniale ». »<sup>347</sup>, illustre bien la difficulté de la France à apprivoiser le fait colonial et à embrasser les réalités postcoloniales.

### 3.2 Le fait colonial : Quelle place ? Quelle présence ?

#### 3.2.1 La « fracture coloniale »

Si la « redécouverte » des théories postcoloniales en France dans les années 1980 s'est faite sous l'impulsion du monde anglophone, il faut cependant attendre le début des années 2000 pour que l'exploration du passé de la France et les recherches sur la période coloniale s'intensifient<sup>348</sup>. Explorer le passé pour comprendre le présent est devenu la vision d'une nouvelle génération d'historiens, dont Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Françoise Vergès ou encore Sandrine Lemaire<sup>349</sup>. Ils ont exploré et mis en évidence une « fracture coloniale » au cœur de la société française qui est l'expression des héritages coloniaux et des effets de la situation coloniale dans la société contemporaine. Les effets, visibles dans « les relations intercommunautaires, la ghettoïsation des banlieues, difficultés et blocages de l'intégration, la manipulation

<sup>347</sup> Voir Bancel, Nicolas et Blanchard, Pascal. (2007). « La Fracture coloniale : retour sur une réaction ». *Mouvements*, 3, 51, p. 40-51. Récupéré le 15 septembre 2016 de [www.cairn.info/revue-mouvements-2007-3-page-40.htm](http://www.cairn.info/revue-mouvements-2007-3-page-40.htm)

<sup>348</sup> Smouts, Marie-Claude. (2007). *La situation postcoloniale ... Op. cit.*, p. 32.

<sup>349</sup> Phénomène mis en évidence par la jeune génération d'historiens. Voir Bancel, Nicolas ; Blanchard, Pascal et Lemaire, Sandrine. (2005). *La fracture coloniale : la société française au prisme de l'héritage colonial. Op. cit.*

des mémoires, la conception de l'histoire nationale, la politique étrangère, l'action humanitaire, la place des DOM-TOM dans l'imaginaire national ou débats sur la laïcité et l'islam de France »<sup>350</sup>, sont présents aussi bien en métropole que dans les anciennes colonies françaises. Ce phénomène de « fracture coloniale » engendre l'impossibilité d'unifier la population française, car les effets, les traces et les marques laissés par la colonisation posent inévitablement les questions du nationalisme et de l'identité nationale. Le contexte de l'année 2005<sup>351</sup> en France, marqué par des émeutes<sup>352</sup>, fut précisément révélateur de cette fracture coloniale et d'une crise nationale (et) identitaire. Analyser et comprendre la place du fait colonial dans la société française répondaient alors à l'urgence sociale de maintenir l'unité nationale<sup>353</sup>. Définit comme « une approche, une manière de poser les problèmes, une démarche critique qui s'intéresse aux conditions de la production culturelle des savoirs sur Soi et sur l'Autre, et à la capacité d'initiative et d'action des opprimés (*agency/empowerment*) dans un contexte de domination hégémonique »<sup>354</sup>, le postcolonial a été convoqué pour soigner les maux de la République « mise à nu par son immigration »<sup>355</sup>.

Les recherches récentes ont révélé l'existence d'un « théorème postcolonial à la française »<sup>356</sup> qui englobe trois constatations. D'abord, le fait colonial fait partie

---

<sup>350</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>351</sup> Le vote de la loi du 23 février 2005 sur la nécessité de reconnaître dans les programmes scolaires le « rôle positif » de la présence française outre-mer a engendré des controverses sur le passé et la mémoire coloniale tandis qu'en novembre 2005, la « crise des banlieues » a été considérée comme étant le signe d'une urgence sociale, poussant à réfléchir au passé de la France vis-à-vis de ses anciennes colonies. Voir Pouchepadass, Jacques. (2008). « Les émeutes du « 93 » sont-elles postcoloniales ? ». *L'Homme*, 3, 187-188, p. 413-421., p. 413.

<sup>352</sup> *Ibid.*

<sup>353</sup> Voir Smouts, Marie-Claude. (2007). *La situation postcoloniale ... Op. cit.*, p.26.

<sup>354</sup> Smouts, Marie-Claude. (2007). *La situation postcoloniale ... Op. cit.*, p. 33.

<sup>355</sup> Titre de l'ouvrage de Nacira Guénif-Souilamas. Voir Guénif-Souilamas Nacira. (2006). *La République mise à nu par son immigration*. Paris : La Fabrique Éditions, 220 p.

<sup>356</sup> Formulation utilisée par Marie-Claude Smouts. Voir Smouts, Marie-Claude. (2007). *La situation postcoloniale ... Op. cit.*, p. 34.



intégrante de l'histoire actuelle de la France. Ensuite, la domination coloniale a bouleversé les sociétés colonisées et marqué la métropole. Enfin, la France doit reconnaître et assumer son passé colonial et les traces encore présentes pour maintenir une unité nationale. Or, la France est en retard dans l'acceptation et la reconnaissance de ces trois points comparativement au monde anglophone<sup>357</sup>. En effet, le monde anglophone a reconnu, d'une part, que le fait colonial fait partie intégrante de l'« histoire présente », et, d'autre part, que la domination coloniale a bouleversé les anciennes colonies mais également les métropoles. La France, quant à elle, n'assume pas son passé colonial et reconnaît encore moins les traces qui en subsistent et les effets qui menacent son unité nationale. D'ailleurs, elle a choisi d'écrire une « histoire de la pacification »<sup>358</sup>, c'est-à-dire que la colonisation est présentée comme une entreprise humanitaire qui contribua à la modernisation de sociétés pensées comme primitives et agonisantes. Cette écriture, qui équivaut à construire des alibis pour justifier l'entreprise coloniale, empêche définitivement de déchiffrer la « nouvelle société française » au sein de laquelle nous vivons. Ce reflux nationaliste de la pensée a bloqué de façon décisive les débats sur la démocratie et finalement a retardé l'ouverture de la France à la diversité, qui est, par ailleurs, indissociable du contexte du XXI<sup>e</sup> siècle et inéluctable.

Le XXI<sup>e</sup> siècle, caractérisé par le phénomène de la mondialisation, les processus de décolonisation, l'intensification de la communication et la multiplication des flux migratoires, s'accompagne de conséquences majeures sur les plans social, politique, culturel et par extension artistique. Le monde contemporain doit s'envisager en termes de connexions et de flux<sup>359</sup>. « Composé d'individus mouvants où la diaspora

---

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>358</sup> Mbembe, Achille. (2005). « La République désœuvrée. La France à l'ère post-coloniale », *Op. cit.*, p.169

<sup>359</sup> Voir le concept de *scapes* (*ethnoscapes*, *finanscapes*, *médiascapes*, *ideoscapes*, *technoscapes*) développé par le sociologue culturaliste et anthropologue Arjun Appadurai.

est dans l'ordre des choses et où les modes de vie établis sont de plus en plus difficiles à trouver »<sup>360</sup>, le monde contemporain voit s'intensifier une philosophie pluraliste qui se structure autour de la notion de diversité. Cette philosophie se déploie à travers des modèles sociaux et politiques tels que le cosmopolitisme, l'interculturalisme<sup>361</sup>, le transnationalisme<sup>362</sup> ou encore le multiculturalisme. Ces modèles impliquent des différences internes, mais tous interrogent les questions d'identité culturelle et d'identité nationale qui découlent de la confrontation et de l'interpénétration des nations et les cultures. Comment penser la société à l'heure de l'intensification des rapprochements ? Que devient la nation dès lors que les frontières s'effacent ? Le nationalisme peut-il survivre à cette ère postnationale<sup>363</sup> ? Selon Alain Dieckhoff et Christophe Jaffrelot<sup>364</sup>, la mondialisation, en effaçant les frontières politiques, rendrait les nationalismes archaïques<sup>365</sup>. Dans ce cas, la France doit se redéfinir, examiner son passé, questionner ses fondements et interroger son

<sup>360</sup> Appadurai, Arjun. (1996). *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 229 p.

<sup>361</sup> « Politique ou modèle préconisant des rapports harmonieux entre cultures, fondés sur l'échange intensif et axés sur un mode d'intégration qui ne cherche pas à abolir les différences, tout en favorisant la formation d'une identité commune. ». Définition extraite de l'article « Les définitions de l'interculturalisme et du multiculturalisme selon les commissaires Gérard Bouchard et Charles Taylor ». Voir Anonyme. [s. d.]. « Les définitions de l'interculturalisme et du multiculturalisme selon les commissaires Gérard Bouchard et Charles Taylor ». Récupéré le 12 novembre 2016 de <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/398055/bouchard-taylor-interculturali>

<sup>362</sup> Le transnationalisme s'articule autour des notions d'échanges, de relations et de pratiques transfrontalières. Il transcende le cadre national en tant que principal point de repère pour l'exercice d'une activité ou l'affirmation d'une identité. Voir Document de travail de l'OIM - Organisation internationale pour les migrations : [https://www.iom.int/jahia/webdav/shared/shared/mainsite/microsites/IDM/workshops/migration\\_and\\_transnationalism\\_030910/background\\_paper\\_fr.pdf](https://www.iom.int/jahia/webdav/shared/shared/mainsite/microsites/IDM/workshops/migration_and_transnationalism_030910/background_paper_fr.pdf)

<sup>363</sup> Le postnationalisme ou non-nationalisme décrit le processus ou la tendance selon laquelle les États-nations et des identités nationales perdent de leur importance par rapport à des entités supranationales et mondiales. Bien que le postnationalisme ne soit pas strictement l'antonyme de nationalisme, les deux termes et leurs hypothèses sous-jacentes peuvent être antithétiques. Voir Dieckhoff, Alain et Jaffrelot, Christophe. (2006). *Repenser le nationalisme : théories et pratiques*. Paris : Presses de science po, 463 p.

<sup>364</sup> Alain Dieckhoff est diplômé de l'université Paris-X Nanterre et de l'Institut d'Etudes Politiques de Paris. Christophe Jaffrelot est directeur du CERI et directeur de recherche CNRS. Il est chercheur au Centre d'études et de recherches internationales et Maître de conférences à l'Institut d'études politiques de Paris.

<sup>365</sup> Voir le chapitre 2 de Smouts, Marie-Claude. (2007). *La situation postcoloniale ... Op. cit.*

héritage colonial. Cela consisterait à inscrire l'esclavage dans la mémoire nationale et à reconnaître le passé colonial pour permettre aux peuples anciennement colonisés de se réapproprier leur histoire, à déceler les traces de l'entreprise coloniale dans la société française, à traquer les continuités coloniales dans les imaginaires et les comportements. Une telle démarche pourrait apporter un début de réponse aux questions identitaires qui fragilisent la société française. Pourquoi la France n'a-t-elle pas déjà entrepris une telle introspection ?

### 3.2.2 « Décoloniser sans s'auto-décoloniser »

La France représente un cas singulier. Son décalage et son retard dans le milieu intellectuel concernant le fait colonial rendent compte de problèmes sociétaux plus profonds qui lui sont propres. Chacune des anciennes métropoles coloniales européennes a intégré différemment l'histoire coloniale au sein de son histoire nationale<sup>366</sup>. Toutefois, la France a choisi de dissocier son histoire coloniale de son histoire nationale, comme l'explique Achille Mbembe : elle a « décolonisé sans se décoloniser »<sup>367</sup>. Mais quels sont les paramètres qui empêchent de donner au fait colonial sa juste place ? Quels sont les freins à une représentation adéquate de l'identité ? Quels facteurs ont poussé la France à se fermer intellectuellement et culturellement ? Comment pourrait-elle rattraper ce retard et pallier à cet isolationnisme ?

---

<sup>366</sup> Aussi, Balandier rappelle que la pression étrangère subie par les sociétés colonisées n'a pas été homogène. Voir Smouts, Marie-Claude. (2007). *La situation postcoloniale ... Op. cit.*, p. 30.

<sup>367</sup> Titre d'une partie d'une publication d'Achille Mbembe. Voir Mbembe, Achille. (2005). « La République et l'impensé de la "race" », dans Bancel, Nicolas ; Blanchard, Pascal et Lemaire, Sandrine. *La fracture coloniale : la société française au prisme de l'héritage colonial*. Paris : Éditions La Découverte, 310 p., p. 137-153.

D'après nos recherches, cette fermeture culturelle, intellectuelle (et politique) semble due à un narcissisme qui entache la façon dont la France conçoit et vit la nation, la démocratie et la République. Son nationalisme, fondé sur une logique de duplication, l'empêcherait d'envisager l'entrée dans l'ère du postnational et, par conséquent, de l'identité postnationale<sup>368</sup>. C'est pourquoi la France doit se repenser elle-même, car elle ne pense pas en termes de pluralisme et d'égalité de ces pluralités, mais bien en termes de division. La conception que la nation française a d'elle-même est empreinte d'un « narcissisme ethno-radicalisant »<sup>369</sup> qui ne laisse pas place à l'enracinement d'une diversité culturelle. L'absence d'une autodécolonisation souligne l'importance que la France donne à ses frontières. La frontière, qui symbolise le rapport entre la constitution du pouvoir politique et le contrôle des espaces, fait intervenir la question de la gestion de l'« Autre ». À l'ère de l'intensification des flux migratoires — typique du monde globalisé —, les « Autres » sont considérés comme « Étrangers, ennemis ou prochains »<sup>370</sup>. Seulement, étranger et ennemi peuvent facilement et dangereusement se confondre. Comme l'a constaté Nicolas Bancel<sup>371</sup>, le simple fait de parler d'un français « d'origine immigrée » témoigne explicitement de la transmission d'un statut spécifique d'« éternels étrangers » pour les descendants d'immigrés extra-européens<sup>372</sup>. La figure de l'immigré domine le discours public et

---

<sup>368</sup> L'expression « identité postnationale » a été forgée par le théoricien allemand en philosophie et en sciences sociales Jürgen Habermas et ses disciples. L'identité postnationale se caractérise par une citoyenneté définie par la participation à la délibération collective dans un espace public. Elle transcende le nationalisme et le cadre national à son extrême. Ainsi, l'identité postnationale renverrait à une citoyenneté qui aurait résorbé tout particularisme national. Voir Lacroix, Justine. « Patriotisme constitutionnel et identité postnationale », dans Rochlitz, Rainer (coord.). *Habermas. L'usage public de la raison*. Paris : Presses universitaires de France, 239 p., p. 133-160. Récupéré le 24 octobre 2016 de [https://www.cairn.info/load\\_pdf.php?ID\\_ARTICLE=PUF\\_ROCHL\\_2002\\_01\\_0133](https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=PUF_ROCHL_2002_01_0133)

<sup>369</sup> Mbembe, Achille. (2005). « La République désœuvrée. La France à l'ère post-coloniale », *Op. cit.*, p. 161.

<sup>370</sup> Bancel, Nicolas ; Blanchard, Pascal et Lemaire, Sandrine. (2005). *La fracture coloniale : la société française au prisme de l'héritage colonial*. *Op. cit.*, p. 25.

<sup>371</sup> Nicolas Bancel est un historien français, spécialiste de l'histoire coloniale et postcoloniale française, de l'histoire du sport et des mouvements de jeunesse.

<sup>372</sup> Bancel, Nicolas ; Blanchard, Pascal et Lemaire, Sandrine. (2005). *La fracture coloniale : la société française au prisme de l'héritage colonial*. *Op. cit.*, p. 25.

n'est pas reconnue comme un « sujet moral » à part entière. Ainsi, la nation française est remise en cause et discutée par les générations descendantes des immigrants d'Outre-mer, du Maghreb, d'Afrique noire ou encore d'ex-Indochine<sup>373</sup> car les individus dont les parents sont issus de l'immigration sont en quête d'identité et ne se reconnaissent pas dans la société et la politique française. En effet, la France fait croire que la tâche de production et d'institution de la nation est achevée depuis longtemps et que le devoir de s'intégrer revient aux nouveaux arrivants<sup>374</sup>. Le fait qu'une trop grande masse de citoyens, obscurs et invisibles, soient apparentés aux étrangers — voire aux ennemis — est devenu un problème. « Il faut dissiper l'opacité qui entoure la présence en France de citoyens rendus invisibles par des dispositifs qui produisent quotidiennement des formes d'exclusions que seule la race justifie »<sup>375</sup> car le principe démocratique ne fonctionne pas sur l'autosubjection qui devrait être pourtant à son fondement, mais au contraire, sur une démocratie faite de communautés et de minorités. Or, « la singularité est à la fois ce que nous partageons et ce qui nous partage »<sup>376</sup> et la globalisation rend précisément possibles la revendication de particularismes et la reconnaissance de cette différence par l'autre.

La reconnaissance de la différence, écrit Achille Mbembe, n'est pas incompatible avec le principe d'une société démocratique. Cette reconnaissance ne signifie pas non plus que la société fonctionne sans idées et croyances communes. Au contraire, elle constitue un préalable pour que ces idées et croyances deviennent véritablement communes.<sup>377</sup>

Le modèle républicain et l'universalisme qui lui sous-tend sont également considérés comme un frein à l'ouverture du discours sur l'identité et la constitution d'une

<sup>373</sup> Smouts, Marie-Claude. (2007). *La situation postcoloniale ... Op. cit.*, p. 60.

<sup>374</sup> Mbembe, Achille. (2005). « La République désœuvrée. La France à l'ère post-coloniale », *Op. cit.*, p. 169.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>376</sup> Citation de Jean-Luc Nancy. *Ibid.*, p. 174.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 173.

politique cosmopolite en France. Construit sur les ruines de la Révolution française et selon la pensée universaliste développée par les Lumières, le modèle républicain fonctionne selon une logique de dédoublement qui empêche de considérer l'altérité. Ce qui est par ailleurs surprenant car la France fait partie de l'Union européenne. Le portrait du nationalisme à la française fondé sur une logique de duplication se confronte à un multiculturalisme anglo-saxon basé sur des logiques de côtoïement et de juxtaposition. Le multiculturalisme ne représente pas le seul modèle cohérent avec le contexte actuel, l'approche cosmopolite en est une autre. Si le multiculturalisme pense les différences culturelles, son principal tort est de les embrasser dans l'espace national seulement<sup>378</sup>. L'avantage du cosmopolitisme, dans sa forme contemporaine, est qu'il se pense à la fois global et local<sup>379</sup>. Le cosmopolitisme global, fondé sur les forces du marché en concurrence et sur des formes néolibérales de gouvernance, lit la pluralité de cultures en termes de profit pour la majorité ou les centres. Le « cosmopolitisme vernaculaire », quant à lui, émerge des migrants et des lieux habités par les minorités nationales et diasporiques et est marqué par le « droit à la différence dans l'égalité ». Il s'agit d'un processus politique qui tend à promouvoir une démocratie aux multiples identités dont les objectifs sont communs. Ainsi, la « citoyenneté symbolique » remplace le concept classique de citoyenneté (politique, légale et sociale). L'ensemble des figures citoyennes sont prises en compte et le sujet national se définit autrement, selon d'autres modes d'identification.

Au vu du contexte actuel, la France n'a pas d'autres choix que de considérer et d'accepter le pluriel de la singularité. Embrasser le multiple — qui se trouve être la solution à la globalisation — devrait avoir pour effet de démolir le mur du narcissisme politique, culturel et intellectuel derrière lequel elle s'était tapie. Ne

---

<sup>378</sup> Voir Beck, Ulrich. (2006). *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?* Paris : Aubier, 378 p.

<sup>379</sup> Voir Bhabha, Homi K.. (2007). *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris : Éditions Payot, 411 p.

serait-ce pas en envisageant d'exister comme une unité cosmopolitique, fondée sur la reconnaissance et la réconciliation des particularismes culturels et des multiples histoires nationales ou régionales que la France pourra, d'une part, se redéfinir adéquatement, et, d'autre part, aborder plus justement l'identité culturelle ?

Les difficultés qui entourent la problématique identitaire, que nous avons détectée dans le champ intellectuel et au sein de la société française, sont également visibles dans les champs de la muséologie et de l'histoire de l'art. Nous avons vu, dans les deux premiers chapitres, que les expositions d'artistes contemporains sont controversées car inadaptées au contexte mondialisé actuel. Ainsi, nous nous demandons comment le musée et l'exposition peuvent-ils traiter de la réalité (post) coloniale et de l'identité plus pertinemment ? Quel rôle jouent-ils dans la résolution de ces problématiques et à quel point reflètent-ils la fermeture d'esprit de la France ?

### 3.3 Quels rôles pour le musée et l'exposition ?

#### 3.3.1 Le musée comme agora et lieu de débat

Nous avons vu précédemment que la France a de la difficulté à se confronter à son histoire coloniale. Cette difficulté l'empêche de se redéfinir en cohérence avec le contexte actuel et par conséquent de concevoir l'identité culturelle contemporaine de manière plurielle et mouvante. Ainsi, nous avons de fortes raisons de croire que ces problématiques, propres à la société française, investissent les champs de l'art, du musée et de l'exposition<sup>380</sup>. Surtout, nous voulons démontrer que le musée et

---

<sup>380</sup> Voir les théories de Nicolas Bourriaud sur l'esthétique relationnelle et son concept d'altermodernité. (Bourriaud : 2006 et 2009)

l'exposition jouent un rôle dans la représentation de l'identité culturelle. Pour se faire nous choisissons de nous attarder sur quelques épisodes de l'histoire du musée en France qui, selon nous, explique les liens qu'entretient le musée avec les sphères du social et du politique. En effet, l'histoire du musée en France est singulière, marquée par son imbrication avec la nation depuis sa naissance.

D'abord, il convient de rappeler que le collectionnisme privé a prévalu jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. L'exposition publique des œuvres dépendait jusqu'alors de l'autorité royale et la collection d'œuvres s'était constituée à partir d'une politique de commandes d'œuvres dont le but était de « ranimer la vertu et les sentiments patriotiques et [de] rappeler les glorieux épisodes des annales d'une monarchie qui apparaît comme la garante de l'unité et de la cohésion nationale »<sup>381</sup>. La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, marquée par la Révolution française, symbolise une période de rupture sociale décisive avec le statut traditionnel des collections et voit la naissance du musée public. En effet, la décision de « mettre les biens du Clergé à la disposition de la Nation »<sup>382</sup> et l'insistance sur le fait que les objets nationaux sont la propriété de tous ont participé à la constitution du patrimoine national français. Le musée s'est construit à partir de ces réactions — contre l'élitisme et pour l'accessibilité de l'art — donc dans un contexte de transformations sociales et politiques.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le musée d'histoire connaît un essor en Europe, en lien avec les entreprises coloniales conduites par les grandes puissances européennes. Le musée poursuit une perspective patriotique et identitaire. En France, il est intéressant de remarquer que le musée devient un élément de structuration du territoire politique. Le

---

<sup>381</sup> Pommier, Édouard. (1989). *Le problème du musée à la veille de la Révolution*. Montargis : Éditions du Musée Girodet, 31 p., p. 21.

<sup>382</sup> Poulot, Dominique. (2001). *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*. Paris : Éditions Hachette, 124 p., p. 25.



projet du Louvre est au centre des préoccupations<sup>383</sup>. Les réactions contre le déplacement et la centralisation des œuvres dans la capitale amorcent le développement et la multiplication de musées de traditions historiques locales et régionales. Le musée tend à répondre à un souci d'identité et d'ancrage dans le local. Ce phénomène de création et de dissémination de musées dans le territoire français s'avère être le symptôme d'une « symbiose du musée et de la nation »<sup>384</sup> car il traduit la volonté d'une République « une et indivisible » constituée à partir d'un réseau d'institutions.

Le XX<sup>e</sup> siècle apparaît comme une autre période importante dans l'appréhension des liens entre musée, identité, société et politique. En France, il correspond au développement de nouvelles approches dans les musées d'ethnologie durant la période d'Entre-deux-guerres, puis, à une période de réexamen du musée, au moment des processus de décolonisation entrepris à partir des années 1950 et 1960<sup>385</sup>. La discipline muséologique s'est développée dans le courant du XX<sup>e</sup> siècle en lien avec le développement des sciences humaines et sociales. Deux veines se sont déployées, insistant sur la culture et son caractère identitaire : le « musée de l'autre », consacré à l'exposition des « cultures étrangères » étudiées en ethnologie et le « musée de soi » traitant d'un territoire local et reflétant l'identité de ses usagers. Les études muséologiques se sont tournées vers le concept de musée de société, revendiquant davantage sur la participation et l'expression citoyenne. Le musée de société se voulait un « musée-miroir » dans lequel se réfléchit une société, prenant conscience d'elle-même, un lieu de mise en scène de la diversité culturelle et sociale par

---

<sup>383</sup> Voir le chapitre 5 intitulé « Les musées dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle ». *Ibid.*, p. 99-114.

<sup>384</sup> Regourd, Martine. (2001). « Le musée, un espace de communication, symbolique des mutations politiques », dans Tobelem, Jean-Michel et Alcaud, David. *Politique et musées*. Paris : Éditions L'Harmattan, 382 p., p. 23-48., p. 28.

<sup>385</sup> Notamment concernant la spoliation des biens et le colonialisme muséologique.

l'exposition d'objets. La participation dans le musée revenait à un acte de revendication de son appartenance à l'ensemble de la société.

Cependant, dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle, « certains musées de société [...] se sont engagés dans une reconversion vers un nouveau paradigme muséal : ils se fixent pour mission d'interroger les effets de la mondialisation notamment sur les constructions identitaires. »<sup>386</sup>. Mais cette métamorphose, liée à une série de mutations profondes — libération politique des peuples, émancipation sociale, progression de la démocratie et des Droits de l'Homme, globalisation économique, élargissement de la notion de patrimoine et accès populaire à la culture —, a touché tous les types de musées. « Une telle révolution a engagé, comme le note Raymond Montpetit, une critique épistémologique car les savoirs disciplinaires sur lesquels les musées ont été créés sont des constructions datées, entachées par l'histoire de leur constitution et par leurs prises de position dans le passé. »<sup>387</sup>.

Le droit autrefois incontesté des musées à dire la vérité des cultures "autres" en s'appuyant sur l'anthropologie a été fortement remis en cause d'abord en Amérique du Nord, en Nouvelle-Zélande et en Australie puis en Europe. La proximité entre anciens colonisés et anciens colonisateurs en Amérique du Nord tend à faire du musée une arène symbolique de luttes de pouvoir et d'identités. Les objets conservés deviennent des enjeux dans les processus contemporains d'affirmations d'une identité par référence à un passé. Il s'agit de prendre en compte les points de vue des communautés d'origine.<sup>388</sup>

En effet, aujourd'hui, « le musée ne peut plus reposer sur l'exposition d'objets dont on attend de la représentation (multiculturelle et multi-identitaire) des effets

---

<sup>386</sup> Propos d'Anne Watremez. Voir Chevallier, Denis et al. (2013). *Métamorphoses des musées de société*. Paris : Documentation française, 211 p., p. 21.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>388</sup> *Ibid.*

cathartiques qui dévoilent le sens d'un « je » séculaire. »<sup>389</sup>. Comme le souligne Denis Chevallier :

Il s'agit aujourd'hui de dépasser la distinction qui prévalait encore à la fin du XX<sup>e</sup> siècle entre musées de l'autre (musées d'anthropologie exotiques) et de soi (musée de folklore, d'arts et traditions populaires) pour donner naissance à une nouvelle génération de musées axés sur cette dialectique de l'identité et de l'altérité, du local et du global, qui caractérise nos sociétés à l'heure de la mondialisation et de l'ère numérique, en exploitant tous les supports de médiations possibles, objets en deux ou trois dimensions, médias immatériels, ou encore créations artistiques contemporaines.<sup>390</sup>

Les transformations qu'ont subies les champs de l'art (voir chapitre I) et de la muséologie au tournant du XX<sup>e</sup> siècle ont altéré « la forme publique et moderne du musée, issue du système occidental hégémonique basé sur le principe d'une hiérarchisation fondée sur l'authentification »<sup>391</sup>, et ont introduit la question de la légitimité de la parole au musée. Le musée d'art n'échappe pas à cette réalité inhérente au XXI<sup>e</sup> siècle. Seulement, les musées d'anthropologie et d'ethnologie — qui se sont transformés en musées de société sous l'impulsion de la nouvelle muséologie apparue dans les années 1980 — et les musées d'histoire se sont tournés vers des sujets délicats/sensibles (passé colonial, identité culturelle, géopolitique des objets) bien avant les musées d'art. Or,

Les musées n'ont pas à jouer la carte du confort. Ils sont au contraire un forum public où les questions ayant un impact sur leurs publics peuvent être résolues. On peut, à bon escient, les voir comme des agents de

<sup>389</sup> LAMIZET, Bernard, *La médiation culturelle*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1999, 447 p., p. 45.

<sup>390</sup> Chevallier, Denis et al. (2013). *Métamorphoses des musées de société*. *Op. cit.*, p. 11.

<sup>391</sup> Citation extraite de GONSETH, Marc-Olivier, HAINARD, Jacques, KAEHR, Roland, Musée d'ethnographie (Neuchâtel, Suisse), *Le musée cannibale*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 2002, 295 p. *Ibid.*, p. 26.

changement, c'est-à-dire comme des endroits où toute question culturelle brûlante — guerre des sexes, revendications gays et lesbiennes, races, critique de l'écriture, statut national — peut-être définie, discutée, remise en question et rendue accessible.<sup>392</sup>

De plus, il est intéressant de souligner que les apports de la nouvelle muséologie ont participé à l'élaboration d'une définition du musée comme « une agora, une maison pour tous ou de tous et conçu comme un lieu de conscientisation ». À partir des résolutions adoptées lors de la table ronde de l'ICOM à Santiago du Chili en 1972, le musée fut considéré comme un outil de progrès social qui s'engage dans la réalité des populations et des territoires. Pourquoi, malgré cette définition qui date du début des années 1970, les musées d'art ont-ils mis autant de temps avant d'inclure ces questionnements géohistoriques, politiques et sociaux au sein de leur discours et de faire appel à des courants théoriques tels que les pensées postcoloniales et décoloniales ? D'autant plus qu'il semble évident que l'enjeu du musée du XXI<sup>e</sup> siècle réside dans une conciliation de deux fonctions, celle de territoire et d'usagers, basée sur l'échange et le don<sup>393</sup>. C'est d'ailleurs l'approche qu'a déployée Okwui Enwezor pour *Intense Proximité*, qui, en considérant les différents profils d'artiste sur le territoire français, a proposé une vision de la complexité de la société française contemporaine.

L'histoire de la muséologie française nous montre que l'institution muséale est marquée depuis son origine d'une empreinte politique. La concomitance de la naissance du musée et de la création de l'État-nation — construit par la Révolution française de 1789 — témoignent de l'imbrication du pouvoir et de la culture par l'inscription du musée au cœur de la matrice républicaine. L'avènement des musées

<sup>392</sup> Marzolf, Helen. (1997). « Une nouvelle entente pour les musées : ouverture ou menace ». *Muse*, 14, 4 ; 15, 1, p. 67.

<sup>393</sup> Enjeu soutenu par François Mairesse dans Chevallier, Denis et al. (2013). *Métamorphoses des musées de société. Op. cit.*, p. 45.

apparaît en même temps que se constitue l'État en termes historiques et ontologiques<sup>394</sup>. D'ailleurs, la notion juridique « d'institution », résultat d'un processus d'institutionnalisation, rend compte de la spécificité génétique du musée. Enfin, puisque le musée, institution publique, se situe au centre de la création de l'État constitutionnel contemporain<sup>395</sup>, l'identité culturelle est indissociable du musée. Ce dernier joue donc un rôle politique, social et identitaire. Ainsi, il peut être utilisé comme une agora et lieu de débat. Dans ce cas, pourquoi les théories postcoloniales n'ont-elles pas percé le champ de la muséologie alors que le musée s'y prête précisément ? Qu'en est-il de l'exposition et où se situe-t-elle par rapport au musée ? Son rôle est-il aussi prégnant ?

### 3.3.2 L'exposition, un dispositif discursif et idéologique

Nous avons vu précédemment que le musée s'est développé selon des perspectives politiques, sociales et identitaires. Aussi, nous avons constaté que les théories de l'exposition qui s'appuient sur une approche communicationnelle<sup>396</sup> permettent de montrer le caractère discursif et idéologique de l'exposition, mais uniquement en regard de ses effets et de sa réception. Même si notre étude ne peut s'y limiter, ces théories sont néanmoins pertinentes et nécessitent qu'on y revienne. Davallon conçoit l'exposition comme un artefact et un dispositif. Elle est un objet sémiotique complexe car elle unit plusieurs sémiotiques (langage, espace, volume, musique...) et se constitue d'une hétérogénéité de composants : messages, codes, langages, objets, médias, techniques, ensembles sémiotiques, etc. À ce titre, elle répond à une

---

<sup>394</sup> Voir Regourd, Martine. (2001). « Le musée, un espace de communication, symbolique des mutations politiques », *Op. cit.*, p. 25.

<sup>395</sup> *Ibid.*

<sup>396</sup> Voir chapitre II, partie 2.3.2.

intention<sup>397</sup>. L'exposition peut aussi être considérée comme un dispositif car elle résulte d'une opération de mise en exposition composée d'opérations techniques et « d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celle-ci accessible à des sujets sociaux »<sup>398</sup>. Artefact et dispositif, l'exposition répond à deux niveaux d'intentionnalité : constitutive et communicationnelle<sup>399</sup> et peut alors être appréhendée selon une approche discursive et communicationnelle. Ainsi, l'exposition peut être comprise comme un média car elle présente des objets et propose une manière d'appréhender le contenu. En effet, elle donne à voir et fait vivre une expérience au récepteur par la mise en scène. Aussi, elle se rapproche du théâtre ou de la publicité, car elle offre une lecture particulière et choisie d'un ensemble d'objets déterminés. Toute exposition formée d'une structure narrative sous-jacente qui accompagne la structure du parcours de déambulation peut être appréhendée comme un dispositif discursif. Elle se retrouve soumise à ce que Jean Davallon nomme le « régime de la fiction représentative »<sup>400</sup>, soit une forme de narration qui assure la cohérence conceptuelle du discours, tout en collant au plus près des exigences de scientificité des domaines de savoirs de références<sup>401</sup>.

L'approche communicationnelle développée par Davallon reste pertinente pour notre étude car elle permet de mettre en évidence le pouvoir discursif de l'exposition. Toutefois, l'analyse de la représentation de l'identité culturelle demande, selon nous, une approche plus large de l'exposition. C'est pourquoi nous cherchons ici à prendre

---

<sup>397</sup> Davallon, Jean. (1999). *L'exposition à l'oeuvre : stratégies de communication et médiation symbolique. Op. cit.*, p. 9.

<sup>398</sup> *Ibid*, p. 11.

<sup>399</sup> *Ibid*.

<sup>400</sup> Davallon, Jean et Flon, Émilie. (2013). « Le média exposition », dans Gottesdiener, Hana et Davallon, Jean (eds.). *La muséologie : 20 ans de recherches* (1<sup>ère</sup> éd.). Arles : Éditions Actes Sud, 226 p., p. 19-46., p. 19.

<sup>401</sup> Poli, Marie-Sylvie ; Ancel, Pascale et Andréacola, Florence. (2014). *Exposer l'histoire contemporaine : Évaluation muséologique d'une exposition : spoliés ! L'« aryanisation » économique en France 1940-1944*. Paris : DILA - Direction de l'information légale et administrative, 95 p., p.53.

en considération toutes ses composantes, afin d'en faire justement ressortir les différents aspects - muséologique, muséographique, politique, économique et anthropologique. Notre analyse de la réception critique des *Magiciens* prouvent que l'exposition est bien un dispositif porteur d'un discours sur l'identité culturelle, et ce, indépendamment du musée. Les choix curatoriaux, qui sont constitutifs de l'exposition et qui proviennent du/des commissaire(s) participent à l'élaboration d'une représentation de l'identité culturelle. Jean-Hubert Martin et son équipe voulaient ancrer l'exposition dans un discours universaliste et anticolonial. Or, la fortune critique des *Magiciens*, comme nous l'avons vu, montre que les différents choix de l'équipe commissariale ont, au contraire, orienté son discours vers une perspective néocoloniale<sup>402</sup>.

Une autre approche consiste à considérer l'exposition comme une « source d'illusions d'optique culturelles »<sup>403</sup>. Le principe même d'exposition privilégiant l'aspect visuel, la monstration — selon une mise en scène — et participe à la spectacularisation des objets présentés. « Ceci provoque inévitablement, un certain nombre de distorsions importantes et indésirables »<sup>404</sup>. Un risque majeur, souligné par Claude Rossignol, est que les expositions s'appliquaient et continuent de s'appliquer à présenter des objets de culture européenne dans un environnement de culture désormais plurielle. « Les

---

<sup>402</sup> Voir les écrits d'Okwui Enwezor (2012), Bruce Altshuler (2013) et Lucy Steed (2013). Pour un commissaire issu du continent africain comme Enwezor, *Magiciens de la terre* est « profondément néocoloniale, parce que comment un conservateur, travaillant dans une institution française, peut, au moment même de la dévastation des économies des mondes francophones d'Afrique, choisir dans son exposition de suggérer que les seuls artistes authentiques d'Afrique peuvent être des artistes qui ne sont pas tentés par les idéologies de l'Ouest. C'est tout simplement problématique ». Voir Allain Bonilla, Marie-Laure. (2016). « 1989-2005 : un moment symptomatique de la situation postcoloniale française dans les expositions d'art contemporain », *Op. cit.*, p. 4.

<sup>403</sup> Titre du chapitre de Claude Rossignol. Voir Somé, Roger ; Schutz, Carine et Université Marc Bloch - Centre de recherches interdisciplinaires en anthropologie, Strasbourg. (2007). *Anthropologie, art contemporain et musée : quels liens ?* Paris : Éditions L'Harmattan, 248 p., p. 30.

<sup>404</sup> *Ibid.*

musées sont conçus par les Occidentaux à l'usage des occidentaux »<sup>405</sup>, rappelle Georges-Henri Rivière en s'appuyant sur les propos de Diop : « les premiers musées de type européens ont été implantés dans les centres de rayonnement de la colonisation, comme les écoles et les églises. Dans ces centres, le musée était créé à des fins de conservation, d'études et de recherche ethnologique dans une optique purement européenne dont il était un instrument d'éducation et de loisirs »<sup>406</sup>. Peut-on en dire autant de l'exposition ? Dans la mesure où l'exposition surestime la part « d'esthétique » de l'objet, elle « occulte et fausse des objectifs proprement ethnologiques plus qu'elle ne les sert »<sup>407</sup>. On peut se demander si toute tentative d'exposer les productions d'une civilisation non européenne n'est pas vouée irrémédiablement à l'échec ou du moins à d'inévitables et irréductibles incompréhensions. Ce ne serait donc pas un hasard si les institutions muséales « s'ouvrent toujours plus largement aux pays dits émergents, à tel point que les expositions peuvent presque être assimilées à des armes de dissuasion pacifique ; en tout cas, à des instruments de domination ou de résistance idéologique »<sup>408</sup>. Ici, nous pouvons faire un parallèle avec *Africa Remix*, exposition consacrée à la scène africaine, qui s'est confrontée à une vive critique du caractère anthropologique.

Même si « l'évolution des échanges montre un déséquilibre systématique et continu, au bénéfice des pays occidentaux et au détriment des autres cultures [...] »<sup>409</sup> et que « quelques symptômes nouveaux indiquent, que depuis une vingtaine d'années, quelques timides améliorations dans la manière d'aborder et de considérer les

---

<sup>405</sup> Levaillant, Françoise. (1999). *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris : Éditions Dunod, 402 p., p. 57.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>407</sup> Citation de Claude Rossignol. Somé, Roger ; Schutz, Carine et Université Marc Bloch - Centre de recherches interdisciplinaires en anthropologie, Strasbourg. (2007). *Anthropologie, art contemporain et musée ... Op. cit.*, p. 36.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>409</sup> Citation de Claude Rossignol. *Ibid.*, p. 36.



créations non occidentales, anciennes ou plus récentes. »<sup>410</sup>, rappelons qu'avant que *Magiciens* ne soit considérée comme la matérialisation d'un changement d'état d'esprit, l'exposition a été accueillie comme une exposition néocolonialiste. Bien que le retour, proposé à l'occasion de son vingt-cinquième anniversaire, ait mis en évidence sa pertinence ; il n'en reste pas moins que l'exposition, en tant qu'ensemble d'opérations et de choix, a véhiculé des idées. L'exposition comporte une véritable dimension sociopolitique et sa fonction de porte-parole collectif de tout ce qui a été dit et écrit par les acteurs sociaux, au-delà des visiteurs, est à considérer. Il ne s'agit pas uniquement de délectation<sup>411</sup>, l'exposition peut déclencher une critique de savoirs collectifs, une remise en cause de certains clichés idéologiques. Lorsque l'exposition est porteuse d'enjeux sociaux et identitaires, il faut la considérer comme une création collective issue de différents acteurs. « L'exposition doit être examinée comme un événement culturel, c'est-à-dire un moment de réflexion partagé qui peut aider chacun d'entre nous à se situer individuellement et collectivement face aux grandes questions qui continuent d'agiter notre siècle. »<sup>412</sup>. L'exposition se trouve alors être un « événement culturel et social porteur d'idéologie » (Ezrati et Merleau-Ponty : 2005). Le discours muséologique pousse à considérer l'exposition comme un fait marquant de l'actualité et, dans le cas de l'art contemporain, comme un véritable « lieu de débats décisifs sur le discours artistique mondial »<sup>413</sup>.

Le caractère résolument discursif de l'exposition ainsi que l'importance des enjeux politiques, sociaux et identitaires de ce dispositif — mis en évidence par l'analyse des études de cas — montrent qu'il est indispensable d'ancrer le discours de l'exposition dans un appareil théorique et critique solide et de politiser le concept. L'exposition

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>411</sup> La délectation étant au centre de la mission du musée d'art.

<sup>412</sup> Poli, Marie-Sylvie ; Ancel, Pascale et Andréacola, Florence. (2014). *Exposer l'histoire contemporaine : Évaluation muséologique d'une exposition ... Op. cit.*, p. 78.

<sup>76</sup> Enwezor, Okwui. (2007). « Le placement ou au « mauvais endroit » : l'art contemporain et la condition postcoloniale », *Op. cit.*, p. 213.

s'avère être un dispositif idéologique qui n'a pourtant pas fait l'objet de recherches spécifiques. Pour preuve, la question des théories postcoloniales se trouve rattachée à l'art contemporain par le biais d'analyses d'expositions spécifiques comme celles de *Magiciens de la terre* ou d'*Africa Remix*. Malgré l'absence d'une théorie propre au dispositif de l'exposition, les débats concernant les liens entre culture et politique rejoignent de façon directe la réalité des pratiques et recherches artistiques contemporaines<sup>414</sup>. C'est pourquoi nous nous demandons, dans la prochaine et dernière partie, si le musée français s'est repositionné par rapport à l'identité culturelle et qu'elle est sa situation aujourd'hui.

### 3.3.3 Quelle réflexivité muséale en France ?

Dans le champ de la muséologie, il faut attendre les années 1990 pour que les publications relatives aux expositions dédiées à la création artistique contemporaine extra-occidentale se multiplient dans le sillage des débats provoqués par les théories postcoloniales<sup>415</sup>. L'exposition *Magiciens de la terre* (1989) est la première exposition d'art contemporain à avoir introduit les théories postcoloniales en France (McEvelley : 1990, Altshuler : 2013, Murphy : 2013, Allain Bonilla : 2016). Cependant, nous savons que cette première proposition n'a pas été convaincante. Le projet d'exposition, qui s'est construit après *Primitivism in 20th century. Art affinity of the tribal and the modern* présentée au MoMA en 1984<sup>416</sup> et dont le parti-pris

---

<sup>414</sup> Zabunyan, Elvan. (2007). « Repenser les *cultural studies* et les théories postcoloniales dans leur version française ». *Op. cit.*, p. 3.

<sup>415</sup> Murphy Maureen. (2013). « Des *Magiciens de la terre*, à la globalisation du monde de l'art ... *Op. cit.*, p. 2.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 3.

politique se voulait résolument anticolonial<sup>417</sup>, s'est finalement placé « dans un rapport de complémentarité [...] sans en remettre fondamentalement en cause les principes »<sup>418</sup>. Si bien que *Magiciens* a été qualifiée de « néocoloniale » à de multiples reprises. Sa réception critique<sup>419</sup> témoigne des nombreuses réactions et controverses et en a fait une « exposition-seuil », symptomatique d'une crise et d'un tournant dans le champ de la muséologie française concernant l'exposition de l'identité culturelle dans un contexte globalisé. La polémique qu'elle a suscitée a précisément pointé du doigt le retard de la France à prendre en considération les réalités postcoloniales, non seulement dans le champ muséologique mais plus largement au sein de la société. *Magiciens* a donc permis de découvrir les théories postcoloniales et d'ouvrir les recherches concernant la situation postcoloniale. Elle a ouvert un champ de réflexion sur le rôle politique et idéologique du musée et de l'exposition — même si nous constatons une insuffisance théorique concernant l'exposition. Comme le souligne Maureen Murphy :

Revenir sur l'histoire de la conception des *Magiciens de la terre*, sur les débats que l'exposition a provoqués, ainsi que sur son impact sur le long terme est plus que jamais nécessaire pour comprendre les questions

---

<sup>417</sup> D'ailleurs, l'une des finalités de l'exposition visait à contredire « l'idée communément admise qu'il n'y a de création en arts plastiques que dans le monde occidental ou fortement occidentalisé », croyance qui serait à mettre, selon Jean-Hubert Martin, « au compte des survivances de l'arrogance de notre culture ». Voir Maureen Murphy. *Ibid.*

Voir aussi la préface du catalogue d'exposition *Magiciens de la terre*, réédité dans Martin, Jean-Hubert. (2012). *L'art au large. Op. cit.*, p. 16.

<sup>418</sup> *Ibid.*

<sup>419</sup> Voir *Magiciens de la terre* (1989). [Bibliographie sélective]. Centre Georges Pompidou, Paris. Récupéré le 5 novembre 2015 de <https://www.centrepompidou.fr/media/document/76/0c/760c5088545064300fd13242e9332ac0/normal.pdf>

soulevées par l'actualité institutionnelle française à la lumière des débats internationaux.<sup>420</sup>

Plusieurs expositions se sont intéressées à la création en dehors de l'Occident et ont été présentées en France à partir de 1989 ; parmi elles — outre *Africa Remix* — nommons *Partage d'exotismes* (27 juin — 24 septembre 2000) dans le cadre de la Biennale d'art contemporain de Lyon, *Le moine et le Démon* (9 juin — 15 août 2004), *Indian Highway* (24 février - 31 juillet 2011) ou encore *Imagine Brazil* (5 juin - 17 août 2014) présentées au Musée d'art contemporain de Lyon. Cependant, peu d'entre elles intègrent les réflexions postcoloniales au sein de leur discours curatorial, probablement parce que le milieu intellectuel et plus largement la société française s'étaient fermés à la pensée postcoloniale. Le décalage relevé dans l'étude des réalités postcoloniales en France s'accompagne d'un retard similaire dans le champ des expositions d'art contemporain<sup>421</sup>. Il y a une absence de débats, de changements et d'études postcoloniales entre 1989 — année de présentation de *Magiciens* et d'introduction des théories postcoloniales dans le débat français — et 2005 — année de présentation d'*Africa Remix*, considérée comme la date de diffusion et d'affirmation de ces théories en France. Les rares projets qui se sont aventurés dans ce champ de réflexion, entre 1989 et 2005, émanent de formations curatoriales et/ou de pratiques artistiques<sup>422</sup>. Selon Marie-Laure Allain Bonilla, il faut attendre 2005, avec l'exposition *Africa Remix*<sup>423</sup> présentée au Centre Georges Pompidou, pour qu'une institution muséale d'importance — à savoir un musée d'État implanté dans la

<sup>420</sup> Murphy Maureen. (2013). « Des *Magiciens de la terre*, à la globalisation du monde de l'art ... *Op. cit.*, p. 2.

Il est aussi intéressant de noter l'impact de l'exposition *Magiciens de la terre* sur le long terme, visible notamment à travers les publications d'analyses plus récentes (Altshuler : 2013, Lamoureux : 2005, Murphy : 2013, Steeds : 2013, Allain Bonilla : 2016).

<sup>421</sup> Allain Bonilla, Marie-Laure. (2016). « 1989-2005 : un moment symptomatique de la situation postcoloniale française dans les expositions d'art contemporain », *Op. cit.*, p. 6.

<sup>422</sup> Marie-Laure Allain Bonilla nomme *Expériences du divers* (1999), *Radio temporaire* (1999) et une *Agora réunionnaise* (2003). *Ibid.*

<sup>423</sup> *Ibid.*, p.4.

capitale — examine l'impact et l'apport des théories postcoloniales à l'art contemporain. Rappelons que l'exposition était accompagnée d'un colloque sur deux jours dont le thème de la deuxième journée, intitulé « Les *postcolonial studies* en débat »<sup>424</sup>, avait précisément pour objectif de « comprendre la généalogie et la pertinence [des théories postcoloniales] et d'évaluer les critiques dont elles commencent à être l'objet aujourd'hui »<sup>425</sup>. Le Centre Pompidou a orienté sa réflexion et ses actions autour de la globalisation de la scène artistique seulement à partir de l'arrivée d'Alain Seban en tant que directeur en 2007. L'art étant devenu global et l'enjeu des musées d'art contemporain au XXI<sup>e</sup> siècle étant le rayonnement international, le Centre se devait de :

Refléter cette nouvelle géographie de la création en s'ouvrant aux scènes émergentes, proposer des lectures plus ouvertes de l'histoire de l'art moderne et contemporain, des lectures nécessairement plurielles qui ne peuvent plus se réduire à l'histoire canonique de la modernité occidentale.<sup>426</sup>

Ainsi, plusieurs initiatives se sont développées au sein de l'institution. On note le programme « Recherche et Mondialisation » créé en 2009, s'attachant à la mise en place d'une politique d'actions et d'acquisitions tournée vers les scènes artistiques émergentes et le projet « Histoire des expositions »<sup>427</sup> mis en place en 2010 dans le but de porter un regard et une réflexion critique sur le dispositif d'exposition en tant

<sup>424</sup> Le colloque, né de l'association du Centre Georges Pompidou et du Musée du Quai Branly, s'est déroulé les 15 et 16 juin 2005.

<sup>425</sup> Centre Georges Pompidou, Paris. (2005, juin). Colloque international *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent*. Actes de colloque, Centre Georges Pompidou, 15 juin 2005. Récupéré le 20 août 2016 de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cj7xR4q/rGEMLoG>

<sup>426</sup> Voir l'entretien d'Alain Seban autour du projet *Modernités plurielles*. Centre Georges Pompidou, Paris. *Modernités plurielles de 1905 à 1970*. Récupéré le 14 septembre 2016 de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/ccARK9/rq8Gb1>

<sup>427</sup> Le projet « Histoire des expositions » est un cercle de réflexion sur l'histoire des expositions dédié à divers projets de recherche et de publication créé dans le cadre du programme Recherche et mondialisation du Centre Georges Pompidou.

qu'« objet culturel dont on peut, par divers moyens, tracer l'histoire »<sup>428</sup> et plus largement l'institution muséale. Même si nous avons vu que la manifestation retour sur les *Magiciens* se rapproche plus d'une consécration que d'une véritable réflexion critique, nous ne pouvons démentir le réajustement du Centre Georges Pompidou. Par ailleurs, cette réorientation pourrait servir d'exemple aux différents musées français puisque le Centre Georges Pompidou est un « *flagship building* », pour reprendre l'expression de Lucy Steeds<sup>429</sup>.

Le manque de textes théoriques en France, qui pourraient nous permettre d'analyser et de penser les différences culturelles, procèderait de « l'héritage d'une histoire qui a défini ce que l'on appelle le *modèle républicain*, dont il ne s'agit pas ici de faire la critique, mais de souligner en quoi ce modèle empêche toute forme de discussion. »<sup>430</sup>. Évelyne Toussaint, qui a proposé une analyse d'*Africa Remix* — sur laquelle nous nous sommes largement appuyés — fait partie d'un cercle restreint d'intellectuels qui cherche à mettre en lumière les résonances entre art contemporain et théories postcoloniales. Elle prétend que le modèle républicain est un frein au débat et à l'intégration des réalités postcoloniales au sein des projets d'exposition<sup>431</sup>. On constate qu'il existe des musées historiques qui finalement traitent du passé militaire de la France mais concernant les musées d'art contemporain, il y a un véritable manque de discours et de théories autour du passé colonial et de l'identité culturelle. Le modèle du musée est relativement proche de celui du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire basé

<sup>428</sup> Parcollet, Rémi et Szacka, Léa-Catherine. (2012). « Histoire des expositions du Centre Pompidou : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné ». *Marges*, 15, p. 107-127. Récupéré le 18 avril 2016 de <http://marges.revues.org/361>

<sup>429</sup> « *flagship building* » que l'on pourrait traduire par « édifice-phare ». Expression de Lucy Steeds. Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global. Op. cit.*, p. 42.

<sup>430</sup> Citation de Claire Legrand. Voir Legrand, Claire. (2000). « Conflictualités », dans Legrand, Claire et Domino, Christophe (dir.). *Expériences du divers, Jimmie Durham, Hanayo, Chéri Samba, Tsuneko Tanuichi*. [Catalogue d'exposition]. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 151 p., p. 10.

<sup>431</sup> *Ibid*, p. 150.

sur une conception encore trop nationaliste<sup>432</sup>. Dans le cas de la France, cela signifie que le passé colonial et la réalité contemporaine ne sont pas systématiquement interrogés. Nous sommes de nouveau face au déni dans lequel se trouve la France et que nous avons mis en évidence auparavant. Pourtant, au-delà de la France, les questionnements sur l'exposition de sujets sensibles — *difficult knowledges* — se sont introduits, depuis quelques années, au cœur des réflexions muséologiques. Le développement de la muséologie des droits de la personne porte plutôt sur les musées d'histoire. Il s'articule autour de l'engagement éthique du musée et de la justice sociale, qui sont devenus un enjeu du musée du XXI<sup>e</sup> siècle. Même si les recherches sur les *difficult knowledges* ne s'appliquent pas pour le moment à l'art contemporain, cela révèle tout de même que la « réflexivité muséale »<sup>433</sup> ne s'est pas encore imposée au centre des préoccupations des institutions muséales en France. D'ailleurs, le retour sur *Magiciens* proposé par la Tate Modern, quelques semaines après celui du Centre Georges Pompidou en 2014, illustre ce constat.

---

<sup>432</sup> Louvier, Patrick ; Mary, Julien et Rousseau, Frédéric. (2012). *Pratiquer la muséohistoire. La guerre et l'histoire au musée. Pour une visite critique*. Outremont : Athéna éditions, Montpellier : CRISES - Centre de recherches interdisciplinaires en sciences humaines et sociales, 271 p., p. 193.

<sup>433</sup> La réflexivité muséale consiste en la capacité de l'institution à tenir un discours critique vis-à-vis de sa propre histoire, de l'histoire de ses collections et de sa discipline d'appartenance. Voir Chevallier, Denis et al. (2013). *Métamorphoses des musées de société*. *Op. cit.*, p. 32.

## CONCLUSION

Par cette étude, nous avons démontré que le musée et l'exposition ne constituent pas de véritables espaces de dialogues et de débats identitaires, l'identité culturelle étant pourtant devenue un enjeu majeur du musée du XXI<sup>e</sup> siècle. Pour se faire, nous avons observé l'existence d'une crise muséologique au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, dont *Magiciens de la terre* est le symptôme. Nous voulions faire ressortir un repositionnement de la politique culturelle de la France et de ses musées quant à la (re) présentation de l'identité culturelle après *Magiciens*. Or, nous nous sommes rendu compte, au travers de l'analyse de la réception critique de nos études de cas, qu'il n'y a pas eu de véritable réajustement du discours des expositions d'art contemporain international et des institutions culturelles sur le plan multiculturel depuis 1989, seulement des tentatives dont témoignent *Africa Remix*, en 2005, et *Intense Proximité*, en 2012. Nous avons plutôt mis en évidence la difficulté particulière des institutions françaises à exposer l'identité culturelle, dont la cause serait sociale et politique : une difficulté à penser la postcolonie. Aussi, notre recherche nous a permis de dégager quatre facteurs qui jouent en faveur ou en défaveur des expositions traitant de l'identité culturelle en France : un commissariat d'exposition décentré, un ancrage théorique de l'exposition et la politisation de son discours, une sélection d'artistes multiculturelle et cosmopolite, l'implication du gouvernement et de mécènes dans le projet.

Dans le premier chapitre nous nous sommes attardés sur la situation muséologique de la France, par l'analyse de *Magiciens* et de ses deux *re-enactments*, les nommer. Les vingt-cinq ans qui les séparent sont particulièrement propices à l'examen de la situation muséologique de ces trente dernières années, concernant l'exposition de l'identité culturelle, problématique importante à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup>



siècle, car étroitement liée au contexte postcolonial et précisément soulevée par *Magiciens*. Après avoir reconnu l'importance et la pertinence de *Magiciens* dans l'ouverture d'une réflexion sur l'exposition de l'identité culturelle, nous nous sommes attachés à montrer que son retour en France consistait en une commémoration et une consécration, contrairement au retour critique proposé par la Tate Modern. La fortune critique de *Magiciens* nous a permis de rendre compte des transformations qui ont secoué les champs de la muséologie et de l'histoire de l'art, principalement l'ouverture du monde de l'art à des scènes artistiques sous-représentées ou non représentées ainsi que la multiplication et l'éparpillement des manifestations artistiques internationales de type biennales. Finalement, nous avons constaté que l'art contemporain représente alors une zone de contact privilégiée qui fait intervenir des revendications notamment identitaires. Ainsi, nous avons pu interroger l'exposition, ses modalités, ses paramètres et son rôle dans la présentation et la représentation de l'identité culturelle contemporaine. Nous avons constaté que le choix des acteurs (commissaires, partenaires, mécènes, etc.), le(s) lieu(x) (institutions, ville et pays), les critères et la méthode de sélection des artistes, le discours du projet (le parti-pris, les objectifs, les ressources théoriques, historiques et critiques), le titre, le type de muséographie, l'acquisition des œuvres, la communication autour de l'événement (l'ensemble des publications) et les programmations connexes (colloques, tables rondes, programme cinématographique, etc.) sont des facteurs qui participent à la réception de l'exposition. C'est en cela que nous avons appréhendé l'exposition comme un dispositif discursif, comme un ensemble d'opérations techniques et de choix curatoriaux conçus autour d'un discours, potentiellement idéologique. Dans le cas de *Magiciens*, nous avons vu que ces facteurs avaient participé à sa réputation néocoloniale, avant que son importance ne soit reconnue. Surtout, il est ressorti que le champ des études postcoloniales, dont l'identité est un thème central, a rarement été investi au sein du discours des expositions en France. Cette absence du postcolonial dans les discours curatoriaux rend compte d'une absence de positionnement critique au sein des musées d'art. Le fait que l'exposition

d'art, en France, n'ancre pas, ou trop peu, son discours dans des considérations historiques et politiques rend compte d'une peur de la France de faire face à son passé colonial. La réception critique de *Magiciens*, à partir de sa présentation en 1989 et jusqu'à ses retours-anniversaire en 2014, nous a montré son importance pour les réflexions muséologiques. Aussi, avec ses retours, nous voyons le développement d'un nouveau domaine d'étude : l'histoire des expositions. Les ressources théoriques sur l'exposition en tant que dispositif discursif et idéologique, jusqu'à présent restreintes, seraient alors sur le point de s'élargir.

Dans le second chapitre, nous avons vu qu'*Africa Remix* et *Intense Proximité* représentent des expositions emblématiques de la problématique identitaire qui traverse l'art contemporain depuis *Magiciens*. Elles sont les deux seules propositions d'expositions internationales ayant intégré les théories postcoloniales en France depuis 1989. Avec *Africa Remix*, présentée seize ans après *Magiciens*, nous nous sommes rendu compte qu'il s'agissait d'une première exposition d'art contemporain africain en France. Les années qui séparent *Magiciens* d'*Africa Remix* — qui expose pour la première fois la scène artistique contemporaine africaine —, montrent qu'il a fallu du temps au Centre Georges Pompidou pour s'orienter vers une ouverture culturelle. Aussi, la création contemporaine africaine était un objet d'étude nouveau. Nous avons constaté des critiques récurrentes grâce à l'étude détaillée de sa réception critique et à une analyse comparative avec *Magiciens*. Tandis que Simon Njami et son équipe rouvrent les débats initiés par *Magiciens* sur l'exposition de scènes non européennes et par conséquent de l'identité culturelle, Okwui Enwezor choisit, avec *Intense Proximité*, d'aborder précisément les tensions qu'occasionne le rapprochement des cultures au XXI<sup>e</sup> siècle. Conscient que l'identité culturelle contemporaine se construit à partir de multiples racines et, dans le cas de la Triennale, que la scène artistique contemporaine française se constitue autant d'artistes nés en France, d'artistes naturalisés français que d'artistes présents temporairement sur le

territoire. C'est en cela qu'*Intense Proximité* est une proposition multiculturelle. Elle ne montre pas à elle seule un repositionnement des musées français car nous avons vu, avec *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire* en 2014, qu'il ne s'agit pas d'une tendance générale ni d'une démarche systématique. En tout cas, la confrontation d'*Africa Remix* et *Intense Proximité* avec *Magiciens de la Terre* et ses retours a fait ressortir quatre paramètres qui participent à l'élaboration d'une exposition multiculturelle et postcoloniale, appropriée au contexte mondialisé. D'abord, le commissariat d'exposition doit se décentrer. Cela nécessite de privilégier le travail collaboratif et de faire appel à un commissaire « nomade » ou extérieur. Ensuite, l'ancrage théorique et historique de l'exposition ainsi que la politisation de son discours sont essentiels lors de la rencontre de multiples scènes artistiques. Par ailleurs, la sélection des artistes doit refléter la réalité multiculturelle et cosmopolite. Enfin, nous avons constaté que l'implication du gouvernement et l'intervention de mécènes dans le projet peuvent être interprétées comme réduisant l'autonomie des institutions culturelles.

Le troisième et dernier chapitre démontre la singularité et la complexité de la situation de la France face aux problématiques identitaires et postcoloniales. Questionner la représentation de l'identité culturelle dans les expositions d'art contemporain et au sein des institutions culturelles nécessitait un survol de la « nébuleuse postcoloniale », car la problématique identitaire constitue un objet de recherche majeur de ce champ d'études. Ainsi, nous avons pu montrer que le retard de la France dans le champ de la muséologie et de l'art contemporain concernant l'identité (multi) culturelle et les réalités (post) coloniales prend racine dans un malaise plus grand, un malaise profondément ancré dans la société française et son histoire. À partir des recherches d'historiens et de sociologues, nous nous sommes rendu compte qu'il existe une véritable fracture coloniale en France. L'expression des héritages coloniaux et des effets de la situation coloniale visibles dans la société

contemporaine, en métropole comme dans les anciennes colonies, pose inévitablement les questions du nationalisme, de l'identité nationale, et finalement de l'identité culturelle. Enfin, nous avons mis en relief une France narcissique qui ne s'est pas décolonisée. Cette découverte conforte notre hypothèse selon laquelle la France n'a pas intégré les théories postcoloniales ni assimilé ce champ d'études, c'est parce que cela suppose que la France pense la postcolonie, c'est-à-dire qu'elle fasse face à son passé colonial ainsi qu'à ses prolongements et qu'elle l'assume... comment.... Or, nous avons vu que la construction de la nation sur un modèle républicain, et son enchevêtrement avec le colonialisme l'en empêche. Le nationalisme français qui en découle, fondé sur une logique de duplication, empêche la France d'envisager l'identité postnationale, c'est-à-dire une identité mouvante et multiple. Aussi, puisque la discipline muséologique est née dans cette construction de l'État-nation, le musée français entretient, depuis son origine, un lien étroit avec l'État. Certains types de musée, les musées de société plus particulièrement, ont développé des formes d'engagement et de participation citoyenne mais toujours dans une perspective régionaliste donc nationaliste. Du côté des musées d'art, nous avons remarqué que le primat est donné au discours esthétique et que les considérations politiques sont écartées des discours curatoriaux. Cependant, nous avons constaté que l'art contemporain, qui participe aux questionnements actuels, constitue un espace de questionnement social. De plus, notre recherche montre que le musée est une agora et un lieu de débat, et qu'il tient un rôle social. Seulement, d'après notre bilan muséologique, il ressort que le musée d'art du XXI<sup>e</sup> siècle en France ne se positionne pas ni ne fait preuve d'engagement social.

Finalement, nous choisissons d'ouvrir notre réflexion sur l'engagement du musée, car, si depuis les années 1990, des recherches sur l'engagement du musée, la justice sociale et la mise en exposition des *difficult knowledges* (Black : 2005, Fleming : 2002, Lehrer et Milton : 2011, Lynch : 2010, Sandell : 2002, Simon : 2011, Carter :

2012) se sont développées résonnant avec les études postcoloniales, les questions identitaires et postcoloniales restent trop peu traitées dans le champ de la muséologie française. Or, nous avons vu que l'art contemporain participe pleinement aux interrogations sociales actuelles. Le contexte de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, marqué par différents événements comme la mondialisation ou la décolonisation, n'a pas uniquement transformé le champ de l'art. Il a aussi engendré une « culture des droits humains » dans laquelle les musées se sont positionnés comme d'importantes institutions sociales. Par la nature de leurs collections, de leur programmation et de leurs initiatives, les musées sont devenus des lieux de représentation des abus du passé mais également des espaces de dénonciation et de défense des droits humains. Ils sont donc des institutions socialement engagées qui se positionnent idéologiquement. Cette pratique muséologique plus activiste et engagée s'est développée autour de sujets sensibles comme les conflits et les génocides. Cette muséologie des droits de la personne, proclamant la vocation sociale du musée, trouve ses origines dans deux principaux organismes : la ICSC (*International Coalition of Sites of Conscience*) et la FIHRM (*Federation of International Human Right Museums*). Cette tendance muséologique, en faveur des Droits de l'Homme, a considérablement changé la nature et les fonctions des musées, la forme de leurs pratiques ainsi que leur positionnement vis-à-vis de leurs publics. Ils prennent plus distinctement part au changement social, d'une part, par le traitement de sujets et d'enjeux contemporains, et, d'autre part, par leur approche activiste. Ce nouveau champ muséologique insiste sur la collaboration, l'inclusion et la considération de différentes perspectives, garants du succès de ces musées qui se sont institués comme des acteurs de changements sociaux et politiques. Cette tendance nous apparaît inspirante pour le musée d'art, même si elle comporte plusieurs obstacles majeurs. D'abord, le risque d'instrumentalisation constitue le danger principal de cette nouvelle muséologie. Par son mandat, le musée se trouve être un espace privilégié pour la promotion des droits de la personne. Or, une part du financement des musées est fournie par le gouvernement. Une pression financière pourrait donc être exercée

sur les musées pour les restreindre dans leur interprétation. Aussi, le discours pourrait être retourné du point de vue du dominant (l'État). Ainsi, le musée pourrait être utilisé à des fins idéologiques. Il ne serait alors plus au service de la société et du public pour lequel il est mandaté, mais il risque aussi de promouvoir l'idéologie étatique au détriment de l'égalité des droits de la personne. La participation des musées à la défense des droits de la personne est complexe. Cette orientation pourrait également avoir des répercussions sur l'interprétation des droits, puisqu'elle peut affecter l'opinion publique à différentes échelles et affecter la législation. À travers le développement de cette nouvelle muséologie, nous comprenons que les musées jouent un rôle important dans la transformation de la société et des mentalités. Plus encore, il détient un potentiel sensibilisant et éducatif, propice à la proaction et à l'encouragement au comportement citoyen. Cette tendance muséologique offre différentes formes d'apprentissage, diverses stratégies d'implication et d'appropriation des publics à des sujets aussi universels que les droits humains. La muséologie des droits de la personne démontre que le rapprochement du droit et de la muséologie est particulièrement fécond. Si l'on considère que « [...] les musées sont par nature des agents actifs de changement social et devraient activement poursuivre cette mission <sup>434</sup> », comme l'affirme Richard Benjamin, directeur du Musée international de l'esclavage à Liverpool (Royaume-Uni), ne pourrait-on pas concevoir le musée et l'exposition d'art selon une approche similaire, plus engagée et surtout plus politique ? Leur potentiel est tout aussi grand que d'autres types de musée (nationaux, historiques, etc.), encore faudrait-il laisser la place à d'autres discours que le discours esthétique. Et pourquoi pas le discours postcolonial ?

---

<sup>434</sup> Benjamin, Richard. (2011, 25 janvier). « Foundations for the Future ». Récupéré le 23 février 2016 de <http://blog.liverpoolmuseums.org.uk/>

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages et chapitres d'ouvrages

Alizart, Mark. (2007). *Stuart Hall*. Paris : Éditions Amsterdam, 141 p.

Alizart, Mark et Kihm, Christophe. (2005). *Fresh théorie*. Paris : Éditions Léo Scheer, 565 p.

Allain Bonilla, Marie-Laure. (2016). « 1989-2005 : un moment symptomatique de la situation postcoloniale française dans les expositions d'art contemporain », dans Chérel, Emmanuelle et Dumont, Fabienne (dir.). *L'Histoire n'est pas donnée. Art contemporain et postcolonialité en France*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 172 p.

Alpers, Svetlana. (1991). « The museum as a way of seeing », dans Karp, Ivan et Lavine, Steven D.. *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Displays*. Washington, DC : Smithsonian Institution Press, 468 p., p. 25-32.

Altshuler, Bruce. (2013). « Magiciens de la terre » dans Altshuler, Bruce et Phaidon Press. (2013). *Exhibitions that made: art history. Salon to biennial. Biennials and beyond*. New York, London : Phaidon, vol. 2, 412 p., p. 281-294.

Amselle, Jean-Loup. (2005). *L'Art de la friche. Essai sur l'art contemporain africain*, Paris : Flammarion, 214 p.

Appadurai, Arjun. (1996). *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 229 p.

Bancel, Nicolas ; Blanchard, Pascal et Lemaire, Sandrine. (2005). *La fracture coloniale : la société française au prisme de l'héritage colonial*. Paris : Éditions La Découverte, 310 p.

Bancel, Nicolas ; Blanchard, Pascal et Vergès, Françoise. (2006). *La République coloniale*. Paris : Éditions Hachette Littératures, 174 p.

Bancel, Nicolas et Amiraux, Valérie. (2010). *Ruptures postcoloniales : les nouveaux visages de la société française*. Paris : Éditions La Découverte, 538 p.

Barriendos, Joaquín. (2014). « Un cosmopolitisme esthétique ? De l'effet magiciens et d'autres antinomies de l'hospitalité artistique globale », dans Quirós, Kantuta et Imhoff, Aliocha. *Géoeshétique*. Paris : Éditions B42, Pougues-les-eaux : Parc Saint Léger Centre d'art contemporain, Clermont-Ferrand : École Supérieure d'Art de Clermont-Ferrand Métropole, 173 p., p. 157-163.

Bayart, Jean-François. (2010). *Les études postcoloniales. Un carnaval académique*. Paris : Éditions Karthala, 126 p.

Beck, Ulrich. (2006). *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?* Paris : Aubier, 378 p.

Belting, Hans et Binter, Julia T. S.. (2011). *Global Studies : mapping Contemporary Art and Culture*, Ostfildern : Hatje Cantz, 455 p.

Benaiteau, Carole. (2012). *Concevoir et réaliser une exposition. Les métiers, les méthodes*. Paris : Éditions Eyrolles, 175 p.

Bhabha, Homi K.. (1989). « Hybridité, hétérogénéité et culture contemporaine », dans Musée national d'art moderne, Paris ; Établissement public du parc et de la Grande halle de la Villette, Paris. *Magiciens de la Terre*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 271 p., p. 24-27.

Bhabha, Homi K.. (2007). *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris : Éditions Payot, 411 p.

Bourriaud, Nicolas. (2001). *L'esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel, 123 p.

Bourriaud, Nicolas. (2003). *Postproduction*. Dijon : Les Presses du réel, 96 p.

Braud, Philippe. (2007). « Le traumatisme colonial », dans Smouts, Marie-Claude. *La situation postcoloniale : les postcolonial studies dans le débat français*. Paris : Fondation nationale des sciences politiques, 451 p., p. 405-413.

Chaumier, Serge. (2001). « Ambivalence des processus identitaires dans les musées », dans Rasse, Paul ; Midol, Nancy et Triki, Fathi (dir.). *Unité Diversité. Les Identités culturelles dans le jeu de la Mondialisation*. Paris : Éditions L'Harmattan, 384 p., p. 229-245.

Chevallier, Denis *et al.* (2013). *Métamorphoses des musées de société*. Paris : Documentation française, 211 p.



Chung, Ryoa et Nootens, Geneviève (dir.). (2010). *Le cosmopolitisme : enjeux et débats contemporains*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 270 p.  
Récupéré le 12 novembre 2016 de  
[http://www.creqc.ugam.ca/IMG/pdf/Introduction\\_Nootens\\_Cosmopolitisme.pdf](http://www.creqc.ugam.ca/IMG/pdf/Introduction_Nootens_Cosmopolitisme.pdf)

Citron, Suzanne. (2008). *Le Mythe national. L'histoire de France revisitée*. Paris : Éditions de l'Atelier, 351 p.

Coquery-Vidrovitch, Catherine. (2009). *Enjeux politiques de l'histoire coloniale*. Paris : Éditions Agone, 190 p.

Coquery-Vitrovitch, Catherine. (2010). « Le tropisme de l'Université française face aux *postcolonial studies* », dans Bancel, Nicolas et Amiraux, Valérie. *Ruptures postcoloniales : les nouveaux visages de la société française*. Paris : Éditions La Découverte, 538 p., p. 317-328.

Cusset, François. (2003). *French theory : Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et la mutation de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris : Éditions La Découverte, 367 p.

Davallon, Jean. (1999). *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris, Montréal : Éditions L'Harmattan, 378 p.

Davallon, Jean et Flon, Émilie. (2013). « Le média exposition », dans Gottesdiener, Hana et Davallon, Jean (eds.). *La muséologie : 20 ans de recherches* (1<sup>ère</sup> éd.). Arles : Éditions Actes Sud, 226 p., p. 19-46.

De L'Estoile, Benoît. (2007). *Le Goût des Autres : de l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris : Flammarion, 453 p.

Desvallées, André ; Schärer, Martin et Drouguet, Noémie. (2011). « Exposition », dans Desvallées, André et Mairesse, François (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Éditions Armand Colin, 722 p., p. 133-174.

Dieckhoff, Alain et Jaffrelot, Christophe. (2006). *Repenser le nationalisme : théories et pratiques*. Paris : Presses de science po, 463 p.

Diop, Boubacar Boris et Traoré, Aminata. (2014). *La Gloire des imposteurs. Lettres sur le Mali et l'Afrique*. Paris : Éditions Philippe Rey, 240 p.

Diouf, Mamadou. « Les *postcolonial studies* et leur réception dans le champ académique en France », dans Bancel, Nicolas et Amiraux, Valérie. *Ruptures*

*postcoloniales : les nouveaux visages de la société française*. Paris : La Découverte, 538 p., p. 149-159.

Duncan, Carol. (1991). « Art Museums and the Rituel of Citizenship », dans Karp, Ivan et Lavine, Steven D.. *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Displays*. Washington, DC : Smithsonian Institution Press, 468 p., p. 89-103.

Enwezor, Okwui. (2007). « Le placement ou au "mauvais endroit" : l'art contemporain et la condition postcoloniale », dans Biennale d'art contemporain de Lyon, Lyon ; Moisdon, Stéphanie ; Obrist, Hans Ulrich. *00 s — l'histoire d'une décennie qui n'est pas encore nommée*. [Catalogue d'exposition]. Biennale d'art contemporain, Lyon. Dijon : Les Presses du réel, 304 p., p. 209-229.

Ezrati, Jean-Jacques et Merleau-Ponty, Claire. (2005). *L'exposition, théorie et pratique*, Paris : Éditions L'Harmattan, 204 p.

Fanon, Frantz. (1961). *Les damnés de la terre*, Paris : F. Maspero, 242 p.

Fleming, David. (2002). « Positioning the Museum for Social Inclusion », dans Sandell, Richard. *Museums, Society, Inequality*. Londres, Routledge, p. 213 – 224.

Gilroy, Paul. (2004). *Postcolonial Melancholia*. New York : Columbia University Press, 192 p.

Glicenstein, Jérôme. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : Presses universitaires de France, 256 p.

Gonseth, Marc-Olivier et al. (2002). *Le musée cannibale*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 295 p.

Greenberg, Reesa ; Ferguson, Bruce et Nairne, Sandy. (1996). *Thinking about exhibitions*. Londres : Routledge, 487 p.

Guénif-Souilamas, Nacira. (2006). *La République mise à nu par son immigration*. Paris : La Fabrique Éditions, 220 p.

Hall, Stuart ; Cervulle, Maxime et Jaquet, Christophe. (2008). *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies* (2<sup>e</sup> éd. rév. et aug.). Paris : Éditions Amsterdam, 411 p.

Lacoste, Yves. (2010). *La question post-coloniale : une analyse géopolitique*. Paris : Éditions Fayard, 440 p.

Lacroix, Justine. (2002). « Patriotisme constitutionnel et identité postnationale chez Jürgen Habermas », dans Rochlitz, Rainer (coord.). *Habermas. L'usage public de la raison*. Paris : Presses universitaires de France, 239 p., p. 133-160. Récupéré le 24 octobre 2016 de [https://www.cairn.info/load\\_pdf.php?ID\\_ARTICLE=PUF\\_ROCHL\\_2002\\_01\\_0133](https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=PUF_ROCHL_2002_01_0133)

Levaillant, Françoise. (1999). *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris : Éditions Dunod, 402 p.

Lourme, Louis. (2012). *Qu'est-ce que le cosmopolitisme?* Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 124 p.

Louvier, Patrick ; Mary, Julien et Rousseau, Frédéric. (2012). *Pratiquer la muséohistoire. La guerre et l'histoire au musée. Pour une visite critique*. Outremont : Athéna éditions, Montpellier : CRISES — Centre de recherches interdisciplinaires en sciences humaines et sociales, 271 p.

Mbembe, Achille. (2005). « La République et l'impensé de la "race" », dans Bancel, Nicolas ; Blanchard, Pascal et Lemaire, Sandrine. *La fracture coloniale : la société française au prisme de l'héritage colonial*. Paris : Éditions La Découverte, 310 p., p. 137-153.

McEvelley, Thomas. (1992). *L'identité culturelle en crise. Art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 152 p.

McEvelley, Thomas. (1992). « Docteur, avocat, chef indien », dans McEvelley, Thomas. *L'identité culturelle en crise. Art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 152 p., p. 21-47.

Namer, Gérard. (1987). *La commémoration en France de 1945 à nos jours*. Paris : Éditions L'Harmattan, 213 p.

Orlando, Sophie et Grenier, Catherine. (2013). *Art et mondialisation : décentrement : Anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 237 p.

Poli, Marie-Sylvie ; Ancel, Pascale et Andréacola, Florence. (2014). *Exposer l'histoire contemporaine : Évaluation muséologique d'une exposition : spoliés ! L'« aryanisation » économique en France 1940-1944*. Paris : DILA — Direction de l'information légale et administrative, 95 p.

Pommier, Édouard. (1989). *Le problème du musée à la veille de la Révolution*. Montargis : Éditions du Musée Girodet, 31 p.

Poulot, Dominique. (2001). *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*. Paris : Éditions Hachette, 124 p.

Quirós, Kantuta et Imhoff, Aliocha. (2014). *Géoeshétique*. Paris : Éditions B42, Pougues-les-eaux : Parc Saint Léger Centre d'art contemporain, Clermont-Ferrand : École Supérieure d'Art de Clermont-Ferrand Métropole, 173 p.

Rabault-Feuerhahn, Pascale (dir.). (2014). *Théories intercontinentales : voyages du comparatisme postcolonial*. Paris : Éditions Demopolis, 315 p.

Regourd, Martine. (2001). « Le musée, un espace de communication, symbolique des mutations politiques », dans Tobelem, Jean-Michel et Alcaud, David. *Politique et musées*. Paris : Éditions L'Harmattan, 382 p., p. 23-48.

Rémy, Stéphanie. (2007). « Une ethnologie du présent. L'artiste récupérateur comme être de culture », dans Somé, Roger ; Schutz, Carine et Université Marc Bloch — Centre de recherches interdisciplinaires en anthropologie, Strasbourg. *Anthropologie, art contemporain et musée : quels liens ?* Paris : Éditions L'Harmattan, 248 p., p. 103-120.

Rossignol, Claude. (2007). « L'exposition comme source d'illusions d'optique culturelles », dans Somé, Roger ; Schutz, Carine et Université Marc Bloch — Centre de recherches interdisciplinaires en anthropologie, Strasbourg. *Anthropologie, art contemporain et musée : quels liens ?* Paris : Éditions L'Harmattan, 248 p., p. 29-38.

Smouts, Marie-Claude. (2007). *La situation postcoloniale : les postcolonial studies dans le débat français*. Paris : Fondation nationale des sciences politiques, 451 p.

Smouts, Marie-Claude. (2010). « Les études postcoloniales en France : émergence et résistances », dans Bancel, Nicolas et Amiraux, Valérie. *Ruptures postcoloniales : les nouveaux visages de la société française*. Paris : La Découverte, 538 p., p. 309-317.

Somé, Roger ; Schutz, Carine et Université Marc Bloch — Centre de recherches interdisciplinaires en anthropologie, Strasbourg. (2007). *Anthropologie, art contemporain et musée : quels liens ?* Paris : Éditions L'Harmattan, 248 p.

Stora, Benjamin. (2007). *La Guerre des mémoires. La France face à son passé colonial. Entretiens avec Thierry Leclère*. Paris : Éditions L'Aube, 108 p.

Vergès, Françoise. (2006). *La Mémoire enchaînée. Questions sur l'esclavage*. Paris : Éditions Albin Michel, 204 p.

Weibel, Peter ; Buddenseig, Andrea ; Araeen, Rasheed ; Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Vienne ; Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe. (2007). *The Global Contemporary and the museum. A global perspective*. Ostfildern : Hatje Cantz, 254 p.

### Catalogues

Belting, Hans ; Buddensieg, Andrea et Weibel, Peter. (2013). *The Global Contemporary and the rise of new art worlds*. [Catalogue d'exposition]. Karlsruhe : ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe ; Cambridge, MA, Londres : The MIT Press, 496 p.

Legrand, Claire. (2000). « Conflictualités », dans Legrand, Claire et Domino, Christophe (dir.). *Expériences du divers, Jimmie Durham, Hanayo, Chéri Samba, Tsuneko Tanuichi*. [Catalogue d'exposition]. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 151 p.

### Articles et revues

Alcalde, Maxence. (2007). « Un discret choc des cultures. L'exposition occidentale de l'exotisme », *Marges*, 5, p.75-86. Récupéré le 24 avril 2016 de <https://marges.revues.org/709>

Anonyme. [s. d.]. « Les définitions de l'interculturalisme et du multiculturalisme selon les commissaires Gérard Bouchard et Charles Taylor ». Récupéré le 12 novembre 2016 de <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/398055/bouchard-taylor-interculturali>

Anonyme. (2011, 16 août). « Le nouveau visage du cosmopolitisme. Entretien avec Ulrich Beck. », *Sciences Humaines*, 176. Récupéré le 12 novembre 2016 de <http://blogs.histoireglobale.com/le-nouveau-visage-du-cosmopolitisme-entretien-avec-ulrich-beck-926>

Antoine, Jean-Philippe. (2001). « Biennale de Lyon : l'exotisme pour seul partage ? », *Multitudes*, 1, 4, p.17-28. Récupéré le 24 avril 2016 de <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2001-1-page-17.htm>

Bancel, Nicolas et Blanchard, Pascal. (2007). « La Fracture coloniale : retour sur une réaction », *Mouvements*, 3, 51, p. 40-51. Récupéré le 15 septembre 2016 de [www.cairn.info/revue-mouvements-2007-3-page-40.htm](http://www.cairn.info/revue-mouvements-2007-3-page-40.htm)

Barriendos, Joaquín. (2015). « Spherical confluence. Global Curatorship after *Magiciens de la Terre* », *Art research journal*, 2, 2, p. 1-14.

Benjamin, Richard. (2011, 25 janvier). « Foundations for the Future ». Récupéré le 23 février 2016 de <http://blog.liverpoolmuseums.org.uk/>

Bourriaud, Nicolas. (2001). « Qu'est-ce que la globalisation ? », *Artpress*, 379, p. 55-64.

Caillet, Aline. (2013). « Le re-enactment : refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges*, 17, p. 66-73. Récupéré le 7 janvier 2016 de <https://marges.revues.org/153>

Calvès, Anne-Emmanuèle. (2009). « Empowerment : généalogie d'un concept clé du discours contemporain sur le développement », *Revue Tiers Monde*, 4, 200, p. 735-749. Récupéré le 27 novembre 2016 de <http://www.cairn.info/revue-tiers-monde-2009-4-page-735.htm>

Carter, Jennifer et Orange, Jennifer. (2012). « Contentious terrain : developing a human rights museology », *Journal of Museum Management and Curatorship*, 27, 2 p. 111-127.

Dagen, Philippe. (2012, 5 mai). « L'art au régime de la mondialisation », *Le Monde*. Récupéré le 25 juillet 2016 de [http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/05/05/l-art-au-regime-de-la-mondialisation\\_1696294\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/05/05/l-art-au-regime-de-la-mondialisation_1696294_3246.html)

Davallon, Jean. (1988, 1<sup>er</sup> janvier). « Un outil pour voir et penser sa culture : l'exposition », *Études de Linguistique Appliquée*, 69, p. 52-60.

Ducourneau, Claire. (2010). « Mélancolie postcoloniale ? La réception décalée du roman Monné, outrages et défis, d'Ahmadou Kourouma (1990) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 5, 185, p. 82-95. Récupéré le 21 avril 2016 de <http://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2010-5-page-82.htm>

Fraser, Marie. (2015). « L'exposition<sup>2</sup> : Qu'est-ce qui fait exposition dans l'exposition ? Exhibition<sup>2</sup> : What Makes an Exhibition within an Exhibition? », *Esse arts + opinions*, 84, p. 4-13.

Glicenstein, Jérôme. (2007). « *La Force de l'art*. Exposition du 9 mai au 25 juin 2006 - Grand Palais, Paris », *Marges*, 6, p. 122-123. Récupéré le 6 mai 2016 de <http://marges.revues.org/648>

Griffin, Tim et al. (2003). « Global tendencies : globalism and the large-scale exhibition », *Artforum*, 3, 42, p. 152-163.

Grosfoguel, Ramon ; Le Bot, Yvon et Poli, Alexandra. (2011). « Intégrer le musée dans les approches sur l'immigration. Vers de nouvelles perspectives de recherche », *Hommes et migrations*, 1293, p. 6-11. Récupéré le 30 septembre 2016 de <http://hommesmigrations.revues.org/491>

Hargreaves, Alec G.. (2007). « Chemins de traverse. Vers une reconnaissance de la postcolonialité en France », *Mouvements*, 3, 51, p. 24-31. Récupéré le 6 mai 2016 de <http://www.cairn.info/revue-mouvements-2007-3-page-24.htm>

Hoffmann, Jens. (2013). « Le commissariat d'exposition entre les lignes », *Critique d'art*, 41, p. 72-86.

Jacobi, Daniel. (2013). « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? », *La Lettre de l'OCIM*, 150, p. 15-25. Récupéré le 15 août 2016 de <http://ocim.revues.org/1295>

Lamoureux, Johanne. (2005). « From form to platform: the politics of representation and the representation of politics », *Art journal*, 64, p. 64-73.

Lee, Pamela M.. (2003). « Boundary issues : the art world under the sign of globalism », *Artforum*, 3, 42, p. 164-167.

Marzolf, Helen. (1997). « Une nouvelle entente pour les musées : ouverture ou menace », *Muse*, 14, 4 ; 15, 1, p. 67.

Mbembe, Achille. (2005). « La République désœuvrée. La France à l'ère post-coloniale », *Le Débat*, 5, 137, p. 159-175. Récupéré le 25 septembre 2016 de [www.cairn.info/revue-le-debat-2005-5-page-159.htm](http://www.cairn.info/revue-le-debat-2005-5-page-159.htm)

McEvelley, Thomas. (1990). « The global issue », *Artforum International*, 28, p. 19-21.

Moulin, Raymonde. (1986). « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue française de sociologie*, 27, 3, p. 369-395.

Murphy, Maureen et al. (2012). « Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales », *Perspective*, 1, p. 56-69. Récupéré le 30 octobre 2016 de <http://perspective.revues.org/518>

Parcollet, Rémi et Szacka, Léa-Catherine. (2012). « Histoire des expositions du Centre Pompidou : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné », *Marges*, 15, p. 107-127. Récupéré le 18 avril 2016 de <http://marges.revues.org/361>

Poinsot, Jean-Marc. (2000). « 5<sup>e</sup> Biennale d'art contemporain de Lyon : *Partage d'exotismes* », *Critique d'art*, 16. Récupéré le 24 avril 2016 de <http://critiquedart.revues.org/2350>

Pouchepadass, Jacques. (2008). « Les émeutes du "93" sont-elles postcoloniales ? », *L'Homme*, 3, 187-188, p. 413-421.

Quemin, Alain. (2002). « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international : la place des pays "périphériques" à « l'ère de la globalisation et du métissage » », *Sociologie et sociétés*, 34, 2, p. 15-40.

Sibony, Daniel. (1989). « Une technique de l'art », *Artpress*, 136, p. 39.

Simon, Roger I.. (2011). « A shock to thought : curatorial judgment and the public exhibition of 'difficult knowledge' », *Memories studies*, 4, 4, p.443-449.

Thériault, Joseph Yvon (2012). « Au-delà du multiculturalisme : le cosmopolitisme ? », *Sociologies et sociétés*, 44, 1, p. 17-33.

Zabunyan, Elvan. (2007). « Repenser les *cultural studies* et les théories postcoloniales dans leur version française », *Critique d'art*, 30. Récupéré le 28 mars 2016 de <http://critiquedart.revues.org/994>

Zabunyan, Elvan. (2012). « Rencontres distancées », *Critique d'art*, 40. Récupéré le 17 février 2016 de <http://critiquedart.revues.org/5672>

### Actes de colloque

Fondation Gulbenkian — Délégation en France/Les Laboratoires d'Aubervilliers. (2015, février). Symposium-performance *Au-delà de l'Effet-Magiciens*. Actes de symposium-performance, Fondation Gulbenkian — Délégation en France/Les Laboratoires d'Aubervilliers. Paris, 6 février 2015 au 8 février 2015. Récupéré le 10 juillet 2016 de <http://www.lepeuplequimanque.org/magiciens/videos>



### Publications universitaires

Allain Bonilla, Marie-Laure. (2014). *Visualiser la théorie : Usages des théories postcoloniales dans les pratiques curatoriales de l'art contemporain depuis les années 1980*. (Thèse de doctorat en histoire de l'art). Université Européenne de Bretagne — Rennes 2. Récupéré du site internet [thèse.fr : http://www.theses.fr/2014REN20028](http://www.theses.fr/2014REN20028)

### Sites internet

Art Media Agency. (2013, 28 août). « Entre fonds publics et privés : le financement des musées ». Récupéré le 3 octobre 2016 de <https://fr.artmediaagency.com/78301/entre-fonds-publics-et-prives-le-financement-des-musees/>

Document de travail de l'OIM — Organisation internationale pour les migrations : [https://www.iom.int/jahia/webdav/shared/shared/mainsite/microsites/IDM/workshops/migration\\_and\\_transnationalism\\_030910/background\\_paper\\_fr.pdf](https://www.iom.int/jahia/webdav/shared/shared/mainsite/microsites/IDM/workshops/migration_and_transnationalism_030910/background_paper_fr.pdf)  
Documenta 8. *Rétrospective*. Récupéré le 9 décembre 2016 de [https://www.documenta.de/fr/retrospective/documenta\\_8](https://www.documenta.de/fr/retrospective/documenta_8)

Unesco. (1982). *Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles, Conférence mondiale sur les politiques culturelles Mexico City, 26 juillet — 6 août 1982*. Récupéré le 6 novembre 2016 de [http://portal.unesco.org/culture/fr/files/12762/11295422481mexico\\_fr.pdf/mexico\\_fr.pdf](http://portal.unesco.org/culture/fr/files/12762/11295422481mexico_fr.pdf/mexico_fr.pdf)

*Magiciens de la terre* (1989), *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire* (2014) et *Magiciens de la terre : reconsidered* (2014)

### Catalogues et publications autour des expositions

Musée national d'art moderne, Paris ; Établissement public du parc et de la Grande halle de la Villette, Paris. (1989). *Magiciens de la Terre*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 271 p.

Centre Georges Pompidou, Paris. (2014). *Magiciens de la terre : 1989-2014 : Retour sur une exposition légendaire*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions Xavier Barral, Éditions du Centre Pompidou, 385 p.

*Magiciens de la terre* (1989). [Bibliographie sélective]. Centre Georges Pompidou, Paris. Récupéré le 5 novembre 2015 de <https://www.centrepompidou.fr/media/document/76/0c/760c5088545064300fd13242e9332ac0/normal.pdf>

*Magiciens de la terre* (1989). [Communiqué de presse]. Centre Georges Pompidou, Paris. Récupéré le 5 novembre 2015 de <https://www.centrepompidou.fr/media/document/12/95/1295983deb4ee5df99f92ab974855fe0/normal.pdf>

*Magiciens de la terre* (1989). [Programme du colloque et de la table-ronde de l'exposition]. Centre Georges Pompidou, Paris. Récupéré le 5 novembre 2015 de <https://www.centrepompidou.fr/media/document/d0/37/d03716d2175af854fffd14a6939b4809/normal.pdf>

*Magiciens de la terre. Les étapes du projet* (1989). [Dossier de presse]. Centre Georges Pompidou, Paris. Récupéré le 7 janvier 2015 de <https://www.centrepompidou.fr/media/document/07/50/0750c1fe93c4a20e012db953cf8ce546/normal.pdf>

*Magiciens de la terre : reconsidered* (2014). [Programme de l'événement]. Tate Modern, Londres. Récupéré le 19 décembre 2016 de [https://www.afterall.org/2014/04/08/Magiciens\\_Reconsidered\\_programme.pdf](https://www.afterall.org/2014/04/08/Magiciens_Reconsidered_programme.pdf)

*Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire* (2014). [Programme du colloque et de la table-ronde de l'exposition]. Centre Georges Pompidou, Paris. Récupéré le 5 novembre 2015 de <https://www.centrepompidou.fr/media/imp/M5050/CPV/b6/be/M5050-CPV-f9b1897a-b926-47d1-b6be-0373989fecfd3.pdf>

### Ouvrages et chapitres d'ouvrages

Blistène, Bernard. (2014). « Préface », dans *Magiciens de la terre : 1989-2014 : Retour sur une exposition légendaire*, dans Centre Georges Pompidou, Paris. *Magiciens de la terre : 1989-2014 : Retour sur une exposition légendaire*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions Xavier Barral, Éditions du Centre Pompidou, 385 p., p. 7.

Cohen-Solal, Annie. (2014). « Une histoire de cartes, d'atlas et de planisphères », dans Centre Georges Pompidou, Paris. *Magiciens de la terre : 1989-2014 : Retour sur une exposition légendaire*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions Xavier Barral, Éditions du Centre Pompidou, 385 p., p. 345-353.

Francis, Mark. (2014). « Magiciens de la terre, vingt-cinq ans après », dans Centre Georges Pompidou, Paris. *Magiciens de la terre : 1989-2014 : Retour sur une exposition légendaire*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions Xavier Barral, Éditions du Centre Pompidou, 385 p., p.355-359.

Gaudibert, Pierre. (1989). « La planète toute entière, enfin... », dans Musée national d'art moderne, Paris ; Établissement public du parc et de la Grande halle de la Villette, Paris. *Magiciens de la Terre*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 271 p., p.18-19.

Hanru, Hou. (2014). « L'effervescence de l'avant-garde artistique chinoise entre 1985 et 1989 », dans Centre Georges Pompidou, Paris. *Magiciens de la terre : 1989-2014 : Retour sur une exposition légendaire*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions Xavier Barral, Éditions du Centre Pompidou, 385 p., p. 356-359.

Konaté, Yacouba. (2007). « *Magiciens de la Terre : The Strange African Destiny of a Global Exhibition* », dans Dufrêne, Bernadette. *Centre Pompidou : Trente Ans d'histoire*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 661 p., p. 559-563.

McEvelley, Thomas. (1989). « L'ouverture du piège », dans Musée national d'art moderne, Paris ; Établissement public du parc et de la Grande halle de la Villette, Paris. *Magiciens de la Terre*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 271 p., p.20-23.

Martin, Jean-Hubert. (2012). *L'art au large*. Paris : Éditions Flammarion, 477 p.

Martin, Jean-Hubert. (2012). « Journaux de voyage », dans Martin, Jean-Hubert. *L'art au large*. Paris : Éditions Flammarion, 477 p., p. 61-159.

Steeds, Lucy et al. (2013). *Making art global. Part 2 : Magiciens de la Terre*. Londres : Afterall books, 304 p.

### Articles et revues

Araeen, Rasheed. (2000). « A new beginning : beyond postcolonial cultural theory and identity politics », *Third Text*, 50, pp. 3-20.

*Artpress*. (1989). « Dossier : les Magiciens de la terre », *Artpress*, 136.

Bourriaud, Nicolas. (1989a). « Magiciens de la terre », *Flash Art International*, 148, p. 119-121.

Bourriaud, Nicolas. (1989b). « Les magiciens de Babel », *Artpress*, 136, p. 40-43.

Buchloh, Benjamin H.. (1989). « The Whole Earth Show. An interview with Jean-Hubert Martin », *Art in America*, 7, 5, p. 150-213.

Cesare, Poppi (1991). « From the Suburbs of the global village : Afterthoughts on Magiciens de la terre », *Third Text*, 5, 14, p. 85-96.

Cohen-Solal, Annie. [s. d.]. « Revisiting *Magiciens de la terre* ». Récupéré le 27 novembre 2016 de <http://www.stedelijkstudies.com/journal/revisiting-magiciens-de-la-terre/>

Ellenberger, Michel. (1989). « Voyage au-delà des étiquettes », *Artpress*, 136, p. 50-51.

Fisher, Jean. (1989). « Fictional histories : Magiciens de la terre », *Artforum International*, 28, pp. 158-162.

Francblin, Catherine. (1989). « L'art des uns, la magie des autres », *Artpress*, 136, p. 33-38.

Greenberg, Reesa. (2005). « Identity Exhibitions : From Magiciens de la terre to Documenta 11 », *Art Journal*, 64, 1, pp. 90-94.

Jardonnet, Emmanuelle. (2014, 28 mars). « Magiciens de la terre fut une expérience totale, un pari », *Le Monde*. Récupéré le 25 juillet 2016 de [http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/28/les-magiciens-de-la-terre-a-marque-un-tournant-dans-la-facon-d-apprehender-l-art-contemporain\\_4391438\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/28/les-magiciens-de-la-terre-a-marque-un-tournant-dans-la-facon-d-apprehender-l-art-contemporain_4391438_3246.html)

Les Cahiers du Musée national d'art moderne. (1989, été). « Magiciens de la terre ». Centre Georges Pompidou, Paris, 28. Récupéré le 20 juillet 2016 de [http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/images/bk/RP598%5C028/M5050\\_X0031\\_PER\\_P05981989028.pdf](http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/images/bk/RP598%5C028/M5050_X0031_PER_P05981989028.pdf)

Murphy Maureen. (2013). « Des *Magiciens de la terre*, à la globalisation du monde de l'art : retour sur une exposition historique », *Critique d'art*, 41, p.2-4. Récupéré le 17 août 2015 de <http://critiquedart.revues.org/8307>

Rivoire, Stéphanie. (2014, 14 juillet). « Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire : quelques réflexions sur le titre d'une exposition commémorative ». Récupéré le 12 juillet 2016 de <http://histoiredesexpos.hypotheses.org/1688>

Soulillou, Jacques. (1989). « Observations sur l'observateur ». *Artpress*, 136, p. 44-46.

*Third Text*. (1989, printemps). « Third World perspectives on contemporary art and culture », *Third Text*, 6. Récupéré le 16 juillet 2016 de [https://monoskop.org/images/4/44/Third\\_Text\\_6\\_Magiciens\\_de\\_la\\_Terre\\_1989.pdf](https://monoskop.org/images/4/44/Third_Text_6_Magiciens_de_la_Terre_1989.pdf)

Vialle, Pierre. (2015). « Magiciens de la Terre, retour sur une exposition légendaire », *Marges*, 20, p. 174-175. Récupéré le 25 juillet 2016 de <http://marges.revues.org/963>

Viau, René. (1989). « Les *Magiciens de la terre*. Vers un champ mondial d'investigation », *Parachute*, 55, p. 17-18.

### Actes de colloque

Centre George Pompidou. (2014, mars). Colloque international *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire*. Actes de colloque, Centre George Pompidou, Paris, 27 et 28 mars 2014. Récupéré le 30 octobre 2015 de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/rechercher.action>

Tate Modern, Londres. (2014, avril). Colloque international *Magiciens de la terre : reconsidered*. Actes de colloque, Tate Modern, Londres, 11, 12 et 13 avril 2014. Récupéré le 20 décembre 2016 de <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/magiciens-reconsidered-1-exhibition-screen>

### Sites internet

Centre Georges Pompidou, Paris. *Magiciens de la terre*. Récupéré le 6 août 2016 de <http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cTEXnL/m9jjy>

Centre Georges Pompidou, Paris. *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire*. Récupéré le 6 août 2016 de [https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-aec34b2a636ce0e868dca6ff80f824&param.idSource=FR\\_E-a1a4ddefe5abbb9e84dfb8b2a597fa7](https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-aec34b2a636ce0e868dca6ff80f824&param.idSource=FR_E-a1a4ddefe5abbb9e84dfb8b2a597fa7)

Centre Georges Pompidou, Paris. *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire. Université d'été*. Récupéré le 6 août 2016 de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cjy7Bnk/rajqzxo>

Centre Georges Pompidou, Paris. *Catalogue raisonné*. Récupéré le 6 août 2016 de <http://histoiredesexpos.hypotheses.org/ressources/histoire-du-centre-pompidou-et-de-ses-expositions>

## ***Africa Remix. L'art contemporain d'un continent (2005)***

### **Catalogue**

Centre Georges Pompidou, Paris. (2005). *Africa Remix : l'art contemporain d'un continent*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 339 p.

### **Ouvrages et chapitres d'ouvrages**

Amselle, Jean-Loup. (2005). « L'Afrique », dans Centre Georges Pompidou, Paris. (2005). *Africa Remix : l'art contemporain d'un continent*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 339 p., p.67-71.

Bernadac, Marie-Laure. (2005). « Remarque sur "l'aventure ambiguë" de l'art contemporain africain », dans Centre Georges Pompidou, Paris. (2005). *Africa Remix : l'art contemporain d'un continent*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 339 p., p.10-14.

Elliott, David. (2005) « Afrique, expositions et peurs du noir... », dans Centre Georges Pompidou, Paris. (2005). *Africa Remix : l'art contemporain d'un continent*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 339 p., p. 39 à 44.

Njami, Simon. (2005). « Chaos et métamorphose », dans Centre Georges Pompidou, Paris. (2005). *Africa Remix : l'art contemporain d'un continent*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 339 p., p. 15-25.

Toussaint, Évelyne. (2013). *Africa Remix. Une exposition en questions*. Paris : Éditions La lettre volée, 200 p.

### **Articles et revues**

Andriamirado, Virginie. (2005, 1<sup>er</sup> septembre). « *Africa Remix : Un pari nécessaire* », *Africultures*. Récupéré le 15 septembre 2016 de <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=3932>

Eyene, Marie-Christine. (2005, septembre 1<sup>er</sup>). « *Africa Remix*, le colloque : la France est-elle prête à avancer ? », *Africultures*. Récupéré le 15 septembre 2016 de <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=3933>

Murphy, Maureen. (2005). « À propos de l'exposition *Africa Remix*. *L'art contemporain d'un continent* », *Gradhiva*, 2, p. 142-144.

### Actes de colloque et entrevues

Alizart, Mark. (2005, 16 juin). *Entrevue avec Stuart Hall*. Récupéré le 15 août 2016 de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cozeq6/rrbeyLq>

Centre Georges Pompidou, Paris. (2005, juin). Colloque international *Africa Remix*. *L'art contemporain d'un continent*. Actes de colloque, Centre Georges Pompidou, 15 juin 2005. Récupéré le 20 août 2016 de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cj7xR4q/rGEMLoG>

### Sites internet

Centre Georges Pompidou, Paris. *Africa Remix*. *L'art contemporain d'un continent*. Récupéré le 14 septembre 2016 de <http://histoiredesexpos.hypotheses.org/1181>

Centre Georges Pompidou, Paris. *Modernité plurielles de 1905 à 1970*. Récupéré le 14 septembre 2016 de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ccARK9/rq8GbJ>

Centre Georges Pompidou, Paris. *Isaac Julien*. Récupéré le 14 septembre 2016 de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cny7LyM/ryjRdro>

University of the Arts, London. *Jean Fisher in conversation with Mark Nash*. Récupéré le 8 janvier 2017 de <http://events.arts.ac.uk/event/2015/2/27/Isaac-Julien-presents-Jean-Fisher-in-conversation-with-Mark-Nash/>



## ***La Triennale : Intense Proximité (2012)***

### **Catalogues et publications autour de l'exposition**

Enwezor, Okwui et al. (2012). *Intense proximité : la Triennale 2012*. [Guide de l'exposition]. Paris : Centre national des arts plastiques, Artlys, 2012, 285 p.

*La Triennale. Intense proximité* (2012). [Dossier de presse]. Musée du Louvre, Paris. Récupéré le 14 avril 2016 de [http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias\\_fichiers/fichiers/pdf/louvre-dossier-presse-triennale-intense.pdf](http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-dossier-presse-triennale-intense.pdf)

Palais de Tokyo, Paris. (2012). *Intense proximité : une anthologie du proche et du lointain*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions Artlys, Éditions du Centre National des Arts plastiques, 695 p.

### **Journaux de la Triennale**

Bouteloup, Mélanie (éd.). (2012, avril). *On ne reste pas au même endroit pour regarder une danse de masques*. [Journal de la Triennale #4]. Paris : CNAP — Centre national d'arts plastique. Récupéré le 14 avril 2016 de <http://www.cnap.fr/le-journal-de-la-triennale>

Enwezor, Okwui (éd.). (2012, août). *La forêt des signes*. [Journal de la Triennale #5]. Paris : CNAP — Centre national d'arts plastique. Récupéré le 14 avril 2016 de <http://www.cnap.fr/le-journal-de-la-triennale>

Karroum, Abdellah (éd.). (2012, mars). *Parler monde*. [Journal de la Triennale #3]. Paris : CNAP — Centre national d'arts plastique. Récupéré le 14 avril 2016 de <http://www.cnap.fr/le-journal-de-la-triennale>

Renard, Émilie (éd.). (2012, 27 février). *4 têtes et une oreille*. [Journal de la Triennale #2]. Paris : CNAP — Centre national d'arts plastique. Récupéré le 14 avril 2016 de <http://www.cnap.fr/le-journal-de-la-triennale>

Staebler, Claire (éd.). (2012, 27 janvier). *Désapprendre*. [Journal de la Triennale #1]. Paris : CNAP — Centre national d'arts plastique. Récupéré le 14 avril 2016 de <http://www.cnap.fr/le-journal-de-la-triennale>

## Ouvrages et chapitre d'ouvrages

Bouteloup, Mélanie. (2012). « Sous-tensions », dans Palais de Tokyo, Paris. (2012). *Intense proximité : une anthologie du proche et du lointain*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions Artlys, Éditions du Centre National des Arts plastiques, 695 p., p. 37-45.

## Articles et revues

Anonyme. (2012). « Okwui Enwezor, commissaire de La Triennale : "décoloniser l'imaginaire du monde" », *Culturecommunication*, 196. Récupéré le 6 mai 2016 de <http://www.culture.fr/fre/Actualites/Musee-Expos/Okwui-Enwezor-commissaire-de-La-Triennale-decoloniser-l-imaginaire-du-monde>

Anonyme. (2012, 13 mai). « *Intense Proximité* », *Le Monde*. Récupéré le 6 mai 2016 de <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2012/05/13/intense-proximite-1/>

Azimi, Roxana. (2005, 23 janvier). « Okwui Enwezor, l'homme de l'art », *Le Monde*. Récupéré le 27 novembre 2016 de [http://www.lemonde.fr/m-actu/article/2015/01/23/okwui-enwezor-le-maitre-de-l-art-contemporain\\_4560506\\_4497186.html](http://www.lemonde.fr/m-actu/article/2015/01/23/okwui-enwezor-le-maitre-de-l-art-contemporain_4560506_4497186.html)

Benoit, Guillaume. (2012, 26 avril). « La Triennale — Intense Proximité — un nouveau standard », *Slash/magazine*. Récupéré le 9 octobre 2016 de <http://slash-paris.com/articles/la-triennale-intense-proximite-un-nouveau-standard>

Delot, Sébastien. (2012, 20 avril). « Les enjeux de la Triennale — *Intense Proximité* », *Slash/magazine*. Récupéré le 9 octobre 2016 de <http://slash-paris.com/articles/la-triennale-intense-proximite>

Forster, Siegfried. (2012, 24 avril). « Okwui Enwezor : "La proximité est un symptôme de la mondialisation" », *RFI — Radio France Internationale*. Récupéré le 18 septembre 2016 de <http://www.rfi.fr/france/20120423-okwui-enwezor-proximite-symptome-mondialisation-intense-proximite-triennale-2012-Levi-strauss-Palais-de-tokyo>

Glicenstein, Jérôme. (2007). « *La Force de l'art*. Exposition du 9 mai au 25 juin 2006 - Grand Palais », *Marges*, 6, p. 122-123.

Glicenstein, Jérôme. (2012). « La Triennale 2012, "Intense proximité" », Paris, Palais de Tokyo et lieux associés, 20 avril – 26 août 2012 », *Marges*, 15, p. 168-169.

Maurot, Élodie. (2012, 19 avril). « “Intense proximité”, une exposition pour ouvrir l’œil », *La croix*. Récupéré le 6 mai 2016 de [http://www.la-croix.com/Culture/Expositions/Intense-proximite-une-exposition-pour-ouvrir-l-aeil-EP\\_-2012-04-19-796671](http://www.la-croix.com/Culture/Expositions/Intense-proximite-une-exposition-pour-ouvrir-l-aeil-EP_-2012-04-19-796671)

Morisset, Vanessa. (2012). « Paris - Lieux divers, La Triennale, Intense Proximité », *Esse Arts + opinions*, 76. Récupéré le 6 mai 2016 de <http://esse.ca/fr/compte-rendu/76/paris-0>

### Sites internet

CNAP — Centre national des arts plastiques. *Journaux de la Triennale*. Récupéré le 14 avril 2016 de <http://www.cnap.fr/le-journal-de-la-triennale>

Ministère de la Culture et de la Communication. (2012, 28 août). *Bilan La Triennale « Intense Proximité » : 217 000 visiteurs tant dans les espaces du Palais de Tokyo que dans les sept lieux associés*. Récupéré le 11 octobre 2016 de <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Presse/Communiqués-de-presse/Bilan-La-Triennale-Intense-Proximite-217-000-visiteurs-tant-dans-les-espaces-du-Palais-de-Tokyo-que-dans-les-sept-lieux-associes>

Palais de Tokyo. [s. d.]. *Biographie d’Okwui Enwezor*. Récupéré le 12 octobre 2016 de <http://www.palaisdetokyo.com/fr/ressources/biographies/okwui-enwezor>

Palais de Tokyo, Paris. (2012). *Rapport d’activité de l’année 2012*. Paris : Palais de Tokyo. Récupéré le 6 avril 2016 de [http://palaisdetokyo.com/sites/default/files/Dossiers-pdf/ra\\_pdt\\_2012.pdf](http://palaisdetokyo.com/sites/default/files/Dossiers-pdf/ra_pdt_2012.pdf)

Paris-art. Récupéré le 6 mai 2016 de <http://www.paris-art.com/la-triennale-intense-proximite/>

Inferno magazine. Récupéré le 6 mai 2016 de <https://inferno-magazine.com/2012/04/01/intense-proximite-3e-edition-de-la-triennale-d-art-contemporain-de-paris/>

### Audiovisuel

*La réouverture du Palais de Tokyo*. Journal Télévisé du 20 janvier 2002 sur France 2. Récupéré le 6 mai 2016 de <http://www.ina.fr/video/I925905001044>